



Universidade Federal de Sergipe

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
MESTRADO EM FILOSOFIA

CLÉBERTON LUIZ GOMES BARBOZA

**Nietzsche: arte e vida em *O Nascimento da Tragédia***

SÃO CRISTÓVÃO

2021



Universidade Federal de Sergipe

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
MESTRADO EM FILOSOFIA

CLÉBERTON LUIZ GOMES BARBOZA

**Nietzsche: arte e vida em *O Nascimento da Tragédia***

Texto de qualificação para dissertação de  
mestrado do programa de Pós-Graduação  
em Filosofia na Universidade Federal de  
Sergipe. Orientador: Prof. Dr. Vladimir de  
Oliveira Mota.

SÃO CRISTÓVÃO

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
PPGF/MESTRADO



Ata de Defesa de Dissertação de Mestrado em Filosofia.

Aos vinte e seis dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e um, às quinze horas, realizou-se remotamente, via Google Meet, a sessão de Defesa Pública da Dissertação de Mestrado em Filosofia de **CLÉBERTON LUIZ GOMES BARBOZA**, intitulada *Nietzsche: arte e vida em O Nascimento da Tragédia*, presidida pelo **Prof. Dr. VLADIMIR DE OLIVA MOTA (PPGF/UFS)**. O Professor passou a palavra ao aluno para que procedesse à apresentação de seu trabalho. Após a apresentação, o primeiro examinador, **Prof. Dr. DANILO BILATE DE CARVALHO (UFRRJ – participação remota por videoconferência)**, arguiu o aluno, que, em seguida, respondeu à arguição. A palavra foi franqueada à segunda examinadora, **Profa. Dra. MARIANA LINS COSTA (PPGF/UFS – participação remota por videoconferência)**, para a arguição do aluno que, após as considerações, respondeu aos questionamentos. Em seguida, o **Prof. Dr. VLADIMIR DE OLIVA MOTA (PPGF/UFS)** agradeceu aos componentes da Banca Examinadora pelas contribuições. Encerrados os trabalhos de apresentação, o Presidente da Banca Examinadora solicitou aos presentes que se retirassem da sala, a fim de que a Banca pudesse deliberar. A Banca Examinadora decidiu **APROVAR** o aluno, tendo sido atendidas as exigências da Instrução Normativa N.º 03/2014/PPGF e da Resolução N.º 85/2014/CONEP, que regulamentam a apresentação e Defesa do Mestrado. Nada mais havendo a tratar, lavrou-se a presente ata que, após lida e aprovada, foi assinada pelos componentes da Banca e pelo aluno.

Cidade Universitária “Prof. José Aloísio de Campos”, 26 de fevereiro de 2021

**Prof. Dr. VLADIMIR DE OLIVA MOTA**  
Presidente da Banca Examinadora PPGF/UFS

**Prof. Dr. DANILO BILATE DE CARVALHO**  
Examinador externo – UFRRJ

**Profa. Dra. MARIANA LINS COSTA**  
Examinadora interna – PPGF/UFS

**CLÉBERTON LUIZ GOMES BARBOSA**  
Aluno/Mestrando



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
GABINETE DO REITOR**

**ANEXO I**

**DECLARAÇÃO DE PARTICIPAÇÃO REMOTA EM BANCA EXAMINADORA**

Declaro que no dia 26/02/2021 às 15 horas participei, de forma remota com os demais membros deste ato público, de banca examinadora de defesa (qualificação ou defesa), da dissertação de mestrado (dissertação de mestrado ou tese de doutorado) do discente Cléberton Luiz Gomes Barbosa do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Sergipe – UFS.

Considerando o trabalho avaliado, as arguições de todos os membros da banca e as respostas dadas pelo(a) discente(a), formalizo para fins de registro, minha decisão de que a(o) discente está aprovado (Aprovado(a) ou Reprovado(a)).

Atenciosamente,

Danilo Bilate de Carvalho UFRRJ

Nome completo do(a) examinador(a)

Instituição de vínculo



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
GABINETE DO REITOR**

**ANEXO I**

**DECLARAÇÃO DE PARTICIPAÇÃO REMOTA EM BANCA EXAMINADORA**

Declaro que no dia  às  horas participei, de forma remota com os demais membros deste ato público, de banca examinadora de  (qualificação ou defesa), da  (dissertação de mestrado ou tese de doutorado) do discente  do Programa de Pós-Graduação em  da Universidade Federal de Sergipe – UFS.

Considerando o trabalho avaliado, as arguições de todos os membros da banca e as respostas dadas pelo(a) discente(a), formalizo para fins de registro, minha decisão de que a(o) discente está  (Aprovado(a) ou Reprovado(a)).

Atenciosamente,

  

Nome completo do(a) examinador(a)

Instituição de vínculo

*A arte existe porque a vida não basta.*

Ferreira Gullar

*Aos meus pais, Altamiro e Leda,  
por toda a minha vida.*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente aos meus pais, seu Altamiro e dona Leda, pelo apoio, cuidado, amor e cultivo, que de muitas maneiras me incentivaram desde sempre, dos dias da infância até aqui. Aos meus irmãos, Monielly e Alessandro, por todo o apoio. Aos amigos Alesson Lima e José Londe, espíritos livres, pela trajetória de discussões que segue sempre viva!

Fundamentalmente agradeço a meu orientador, Vladimir de Oliva Mota, por todo auxílio, paciência e dedicação sem os quais esta pesquisa não teria sido possível. Toda a escrita do trabalho que segue foi realizada durante os meses de pandemia/sindemia da covid-19, marcada no Brasil por um cenário biopolítico catastrófico. Orientar significa auxiliar o pensar, e as orientações do professor Vladimir se fizeram, nesse sentido, especialmente valiosas, pois, em épocas como a nossa, vale algo que vi certa vez sobre Foucault, de que pensar é resistir. Nesse sentido, a orientação foi, para além do caráter técnico filosófico da pesquisa, também um estímulo de que fazer esse estudo significava estar em resistência contra um tempo nocivo ao pensamento. Mantemo-nos pensando, mantemo-nos resistindo.

Agradeço demais também a professora Mariana Lins, pela riqueza, profundidade e sagacidade das discussões tratadas no grupo de estudos *Nietzsche, cultura e crueldade*, desenvolvido na Universidade Federal de Sergipe – UFS, de grande valor para minha pesquisa e uma alegria imensa em poder participar. Ao professor José Roberto da Silva e o grupo de estudos *Leitura heideggeriana de Nietzsche*, pela Universidade Federal de Alagoas – UFAL, vitais, indispensáveis em minha formação. Ao PPGF da UFS e à Universidade pública como um todo, que mesmo atacada por negacionistas de toda espécie, permanece de pé.



**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo investigar a afirmação da vida pela arte na primeira obra de Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia* (1872). Tomamos por pressuposto que a afirmação da vida já se encontra na referida obra, assim, buscamos responder o seguinte problema: por que a arte afirma a vida? Para atender esta finalidade, a estrutura do trabalho será composta em três partes. Na primeira parte, procedemos com o exame do fenômeno vida enquanto fenômeno estético, oriundo do devir, isto é, o apolíneo e o dionisíaco como impulsos artísticos da natureza; num segundo momento, analisamos a arte trágica dos gregos como afirmação da vida ante o terror do devir; por fim pomo-nos a perscrutar o fim da arte trágica através do socratismo, como um declínio da vida. Para o desenvolvimento da pesquisa, adotamos o método estrutural, tendo em vista também que Nietzsche não é um autor sistemático, observando assim nuances e aberturas para linhas interpretativas em seus escritos. Sustentamos que vida, como fenômeno estético, é expressa por Nietzsche como impulsos artísticos da natureza, nos quais Apolo e Dionísio emergem como forças que constituem o movimento interno do devir, numa simultaneidade entre o criar e o destruir; a plasmação apolínea e o aniquilamento dionisíaco, constituindo o instante de gênese e eterna fertilidade e prazer do vir-a-ser, que constitui o fenômeno vida. O devir, no entanto, aparece ao homem como terrível e desesperador, dada a instabilidade e o sem sentido da existência, marcada pela violência e crueldade da natureza, produzindo-se e diluindo-se a cada instante. É apenas com a arte que o homem se salva dos horrores da existência, imitando os poderes artísticos da própria natureza, expressos em Apolo e Dionísio: a bela aparência apolínea do sonho transfigurada nas artes plásticas, e a embriaguez dionisíaca num misto de terror e êxtase expressos na música. O coro trágico dos gregos produzia a afirmação da vida em todas as suas vicissitudes, mesmo as mais cruéis. Uma tal afirmação da vida, no entanto, é posta em declínio pelo socratismo, cuja marca se dá pela substituição do estético pelo lógico, suprimindo o dionisíaco, e, em consequência, o apolíneo, também mortificado, uma vez que não a arte, mas a ciência passa a ser o horizonte do pensamento ocidental, petrificando-se neste modo de ser da razão. Sob um tal diagnóstico do Ocidente, Nietzsche reivindica uma existência artística, que, contra a negação do querer, pode enfim e tragicamente, dizer sim.

**Palavras-chave:** Nietzsche, arte, vida.

**Abstract:** The present work aims to investigate an affirmation of life through art in Nietzsche's first work, *The Birth of Tragedy* (1872). We assume that the affirmation of life is already found in the work, so we seek to answer the following problem: why does art affirm life? To serve this manufacturer, a work structure composed of three parts. In the first part, we proceed with the examination of the phenomenon of life as an aesthetic phenomenon, arising from becoming, that is, the Apollonian and the Dionysian as artistic impulses of nature; in a second moment, we analyze the tragic art of the Greeks as an affirmation of life in the face of the terror of becoming; finally we begin to examine the end of tragic art through socratism, as a decline in life. For the development of the research, we adopted the structural method, considering also that Nietzsche is not a systematic author, observing nuances and openings for interpretative lines in his writings. We maintain that life, as an aesthetic phenomenon, is expressed by Nietzsche as artistic impulses of nature, in which Apollo and Dionysus emerge as customizable that preceded the internal movement of becoming, in a simultaneity between creating and destroying; the Apollonian shape and the Dionysian annihilation, constituting the moment of genesis and eternal fertility and pleasure of becoming, which constitutes the phenomenon of life. Becoming, however, appears to man as terrible and desperate, given the instability and the meaninglessness of existence, marked by the violence and cruelty of nature, taking place and diluting itself at every moment. It is only with art that man is saved from the horrors of existence, imitating the artistic powers of nature itself, expressed in Apollo and Dionysus: the beautiful Apollonian appearance of the dream transfigured in the plastic arts, and the Dionysian drunkenness in a mixture of terror and ecstasy expressed in the music. The tragic chorus of the Greeks produced the affirmation of life in all its vicissitudes, even the most cruel. Such an affirmation of life, however, is put in decline by socratism, whose mark is given by the replacement of the aesthetic by the logical, suppressing the Dionysian, and, consequently, the Apollonian, also mortified, since not art, but science becomes the horizon of western thought, petrifying itself in this way of being of reason. Under such a diagnosis of the West, Nietzsche affirms an artistic existence, which, against the denial of will, can finally and tragically say yes.

**Keywords:** Nietzsche, art, life.

## ABREVIATURAS DOS TEXTOS DE NIETZSCHE

**CI** = Crepúsculo dos Ídolos

**EH** = Ecce Homo

**GC** = A Gaia Ciência

**NT** = O Nascimento da Tragédia

**VD** = A Visão Dionisíaca do Mundo

**VM** = Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. A CONCEPÇÃO DE VIDA: APOLO E DIONÍSIO COMO DEVIR .....	20
1.1.Impulsos artísticos da natureza .....	20
1.2.Apolo: sonho, beleza e individuação .....	27
1.2.1.Apolo e a plasmação do real.....	27
1.2.2.Apolo e o sonho .....	33
1.3.Dionísio: embriaguez, terror e êxtase.....	39
1.3.1.Dionísio como afecção de ânimo .....	39
1.3.2.Dionísio entre o terror e o êxtase .....	44
2. A AFIRMAÇÃO DA VIDA PELA ARTE.....	52
2.1 Helenismo e pessimismo.....	52
2.2. O artista como imitador.....	64
2.2.1. Artes plásticas.....	64
2.2.2. Música.....	69
2.2.3. Poesia lírica e canção popular.....	69
2.3. Coro, tragédia e vida.....	79
3. O ESQUECIMENTO DA TRAGÉDIA.....	87
3.1. Ésquilo, Sófocles e Eurípides .....	87
3.2. Sócrates: uma monstruosidade.....	100
3.3. Uma avaliação trágica da metafísica.....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
REFERÊNCIAS.....	126

## INTRODUÇÃO

Diante de que problema nos colocamos quando nos dirigimos à arte? Nós, contemporâneos, já por demais atravessados por mercadorias oferecidas pela indústria cultural, como produtos artísticos e um certo *status quo* da arte como mero entretenimento... Diante de que mistérios nos colocamos quando nos dirigimos à Nietzsche? Nós, filhos da técnica, da informação e da velocidade – e outros apetrechos tardios de uma já obsoleta crença no progresso –, para não mencionar a pressa e o sem tempo de todos os dias, que nos distanciam da possibilidade do tempo lento e do ruminar<sup>1</sup> exigidos pelo autor de *Zaratustra* para uma boa leitura de seus textos... Assim, diante de que jogo, ou, de que necessidade, ou ainda, e mais precisamente, com que inquietação nos encontramos ao tratar de Nietzsche e a arte?

Não é, em nossa época, um assunto desconexo, tampouco de pouca relevância; ao contrário, Nietzsche e a arte é um tema de uma atualidade urgente, uma vez que a arte em Nietzsche ocupa um lugar privilegiado, que nos convida a tomar a arte como vital, propondo a vida mesma como fundamentalmente artística, muito diferente do sentido decorativo e comercial que, com frequência, é exibida. Nas palavras do próprio Nietzsche, seria “de algum modo escandaloso ver um problema estético ser tomado tão a sério, caso não estejam em condições de reconhecer na arte mais do que um divertido acessório, do que um tintinar de guizos que se pode muito bem dispensar ante a ‘seriedade da existência’”<sup>2</sup>. Longe de mero entretenimento, a arte ganha o coração da vida, pois a existência mesma não está sempre, apesar de nosso virar de olhos e de nosso dar de ombros, transbordando e produzindo-se como arte? No momento histórico em que a arte é a cada vez mais transformada em utensílio do mercado, cujo lucro e exploração da reprodutibilidade técnica das obras de arte se alinham ao descaso com o sentido granítico da arte, não estamos então, em termos nietzschianos, num declínio da vida? Sim, reiteramos, a discussão é atual e de grande relevância. Nesses quase cento e cinquenta anos da publicação de *O Nascimento da Tragédia* (1872), esta obra revela provocações muito contemporâneas; ela pode ainda cantar a melodia de suas palavras e nós podemos ouvi-la. Ouvir uma obra significa,

---

<sup>1</sup> Cf. o final do prólogo de *Genealogia da Moral*, no qual se lê: “É certo que, a praticar desse modo de leitura como arte, faz-se preciso algo que precisamente em nossos dias está bemesquecido – e que exigirá tempo, até que minhas obras sejam “legíveis” –, para o qual é imprescindível ser quase uma vaca, e não um “homem moderno”: o ruminar” (GM, prólogo, § 8, p. 14, grifos do autor). Cf. também o artigo de Scarlett Marton (2018, p. 9), *Ler Nietzsche como “nietzschiano”*: *Questões de método*, em que a autora comenta o ruminar e outros aspectos da leitura nietzschiana.

<sup>2</sup> NT, *Prefácio para Richard Wagner*, p. 22.

para nossos fins, poder criar uma pesquisa, e uma pesquisa sobre *O Nascimento da Tragédia* significa sempre, de algum modo, uma narrativa em favor da arte e, assim, em favor da vida.

Sob o título *Nietzsche: vida e arte em O Nascimento da Tragédia*, pretendemos investigar o âmbito em que a arte se mostra como movimento e modo de realização da vida, isto é, investigar a afirmação da vida pela arte na primeira obra de Nietzsche. Para tanto, dividiremos este trabalho em três momentos, tendo por objetivos específicos: 1) Examinar a concepção de vida como fenômeno estético, no qual Apolo e Dionísio aparecem como impulsos artísticos da natureza, formadores do devir; 2) Analisar a arte trágica dos gregos como afirmação da vida pela arte ante o terror da existência em seu devir; 3) Perscrutar o fim da arte trágica através do socratismo, como negação e declínio da vida, para o qual a arte se faz uma necessidade.

Nossa hipótese é de que a ideia da afirmação da vida já está contida na primeira obra de Nietzsche, sob o signo da arte, a arte afirma a vida, o que tentaremos demonstrar ao longo destas páginas. A afirmação da vida, estando em seu primeiro livro, mostra-se fundamental como desde já algo que confere um caráter de autonomia do filósofo em relação às suas influências na época, como Schopenhauer e Wagner, ou do Classicismo e do Romantismo, e todo o universo da filologia, da arte e da filosofia com o qual o autor de *Zarathustra* se relacionou em sua juventude. Interessa-nos, no entanto, não observar estas influências, mas o que, através ou para além delas, e apesar da posterior ruptura de Nietzsche com boa parte dessas influências juvenis, confere a *O Nascimento da Tragédia* seu conteúdo filosófico fundamental. Assim, a despeito também de sua *Tentativa de Autocrítica*, buscamos não nos deter nas considerações tardias de Nietzsche sobre *O Nascimento da Tragédia*. A *Autocrítica*, escrita em 1886, na qual Nietzsche, em outra fase de seu pensamento, critica seu primeiro livro, diz respeito em muito ao modo como ele tomou forma, considerando-o como “mal escrito, pesado, penoso, frenético e confuso nas imagens [...]”<sup>3</sup>, mas não em seu conteúdo filosófico fundamental, sendo possível afirmar que o tema da afirmação da vida seja algo que atravessasse seu pensamento:

[...] em *O Nascimento da Tragédia* o que está em jogo, em termos filosóficos, é a afirmação da vida e da existência com todas as suas vicissitudes e contrariedades, incluindo-se aí prazer e dor. O conceito do trágico expressa o sentimento de afirmação e aprovação da vida, que futuramente tomará o nome de *amor fati* e fundamentará o pensamento do eterno retorno.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> NT, *Tentativa de Autocrítica*, § 3, p. 13, 14.

<sup>4</sup> MARTINS, André. Romantismo e tragicidade no *Zarathustra* de Nietzsche. in: **Cadernos Nietzsche**. vol. 25. São Paulo: FFLCH/USP, 2009, p. 117.

Assim, se a concepção de afirmação da vida já se encontra em *O Nascimento da Tragédia* – ainda que de forma diversa de sua filosofia madura –, dirigimo-nos a esta obra tendo por objetivo elucidar a afirmação da vida do modo como Nietzsche a apresenta nela, isto é, a afirmação da vida pela arte, na relação entre arte e vida, de modo que procederemos, assim, um exame de sua metafísica da arte. Dirigir-nos-emos, dessa forma, apenas a *O Nascimento da Tragédia*, observando tão somente o pensamento do jovem Nietzsche.

Uma tal postura nos coloca diante de uma questão metodológica. Adotamos aqui inicialmente o método estrutural para a análise da obra, tal como nos orienta Guérault:

O método das estruturas consiste em explorar menos *a interioridade suposta do autor* que *a interioridade de sua obra*. Porque se o autor não está mais vivo, a obra está aqui, diante de nós, nos livros, como monumento, um objeto cujo sentido não é perceptível senão à medida que coloca em evidência as disposições conceituais que a tornam possível. Esse método é então, antes de tudo, um método de análise. Mas ele não é *simple análise*. A análise, com efeito, decompõe os elementos de um sistema e pode mostrar como de fato se unem nele; mas ela se esgota aqui e não se preocupa em nos fazer compreender *porque* o conjunto se faz assim e não de outro modo. Ao contrário, o método das estruturas se esforça para descobrir esse *porquê*.<sup>5</sup>

Assim, uma vez que buscamos investigar a afirmação da vida pela arte, nosso empreendimento nessa via deve voltar-se ao modo como esses conceitos, vida e arte, relacionam-se em *O Nascimento da Tragédia*. Desse modo, uma teia de conexões possíveis se forma no interior da obra, por exemplo: vida como fenômeno estético, arte, impulsos artísticos da natureza, Apolo e Dionísio, criação e destruição, sonho e embriaguez, terror e pessimismo, tragédia e metafísica, afirmação da vida pela arte... O caminhar da análise deve assim dar conta destes temas no interior da relação arte e vida e explicar o porquê deles. No entanto, tratando-se de Nietzsche, um autor não sistemático, o método estrutural por si só pode não ser suficiente, tendo em vista que uma obra nietzschiana, além da diversidade estilística, está sempre em diálogo com outras obras, isto é, nunca fechando um sistema em seus escritos, na forma de um grande tratado, por exemplo, que busque uma explicação total do mundo, como é comum encontrar em vários autores da tradição filosófica. Com efeito, tomamos em consideração

---

<sup>5</sup> GUÉROULT, Martial. Método em História da Filosofia. In: **Philosophica**: Revista de Filosofia da História e Modernidade, n. 6, São Cristóvão, Universidade Federal de Sergipe, 2005, p. 136.

também as orientações de Scarlett Marton sobre como proceder metodologicamente com o texto nietzschiano, junto ao método estrutural:

No trato com os escritos nietzschianos, não há um único método a ser seguido. Vários são os expedientes a que o estudioso terá de recorrer: a análise estrutural e a abordagem genética dos textos, a visão de conjunto da obra, sua contextualização tanto no quadro da história da filosofia quanto no da história cultural e factual europeia, a pesquisa das fontes de que o filósofo se serviu e se apropriou, os estudos de recepção de suas ideias, a investigação acerca das estratégias que eleger, o exame dos múltiplos estilos de que lançou mão. E, como ponto de partida de seu trabalho, terá de proceder à escolha criteriosa do material, privilegiando edições qualificadas e, quando necessário, traduções confiáveis do corpus nietzschiano, além de sempre partir do *status questionis* para não arrombar portas abertas.<sup>6</sup>

Dessa forma, diante da variedade de aspectos e estratégias de análise, é necessário ressaltar também que, uma vez que buscamos analisar o livro nele mesmo para atingir nossos objetivos, procederemos aqui com a pesquisa bibliográfica envolvendo o método estrutural, e, considerando os apontamentos de Scarlett Marton e observando a divisão clássica da obra de Nietzsche em três fases, buscamos o diálogo com outros textos de juventude do filósofo, tais quais *A Visão Dionisíaca do Mundo* (1870), *O Drama Musical Grego* (1870), *Sócrates e a Tragédia* (1870), *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral* (1873), *Sobre a Utilidade e os Inconvenientes da História para a Vida* (1874). Além dos escritos do próprio Nietzsche, apoiamo-nos em alguns comentadores, como referências fundamentais para o cumprimento dos três objetivos específicos listados anteriormente.

Quanto ao livro, *O Nascimento da Tragédia* possui, de acordo com Roberto Machado, três etapas:

A primeira é uma explicação da origem, composição e finalidade da arte trágica grega. A base dessa teoria da tragédia são os conceitos de apolíneo e dionisíaco, elaborados a partir das categorias metafísicas de essência e aparência ou, mais precisamente, da dualidade schopenhaueriana vontade e representação. [...] A segunda ideia importante de *O Nascimento da Tragédia* é a denúncia da morte da arte trágica perpetrada por Eurípides. [...] A terceira ideia importante do livro é a tentativa de encontrar o renascimento da tragédia, ou da concepção trágica do mundo, em algumas manifestações culturais da modernidade. Por um lado, a música de Wagner, grande motivador e inspirador de suas análises, a quem o livro é dedicado, e em que Nietzsche vê a volta da arte da Antiguidade, ou, mais precisamente, o retorno do sentimento trágico do

---

<sup>6</sup> MARTON, Scarlett. Ler Nietzsche como “nietzschiano”: Questões de método. In: **Discurso**, v. 48, n. 2 (2018), p. 21.



mundo; por outro lado, a filosofia de Schopenhauer, que teria brotado da mesma fonte dionisíaca que a música e aniquilado o otimismo socrático.<sup>7</sup>

Essa divisão em três partes consiste basicamente em nascimento, morte e renascimento da tragédia, e delas, dedicar-nos-emos, neste trabalho, às duas primeiras partes. Ao que corresponderia ao “nascimento”, serão dedicados os capítulos 1 e 2, sendo o primeiro voltado à concepção de vida como impulsos artísticos da natureza, isto é, somente neste âmbito da natureza, nem o artista humano nem tampouco a arte grega será considerada na primeira parte. Somente no segundo capítulo objetivamos examinar a afirmação da vida entre os gregos, tomando o artista como imitador dos impulsos artísticos, constituindo a metafísica de artista. A terceira parte, então, é dedicada à morte da arte trágica através do socratismo, como um declínio ou decadência da vida. Desse modo, não trataremos das ambições de Nietzsche com um então renascimento da tragédia na modernidade. Entendemos que a relação entre Nietzsche e Wagner, indispensável para a compreensão da defesa nietzschiana de um retorno da arte trágica em sua primeira obra, constitui por si só um tema à parte, não cabendo em nossos objetivos. Esperamos, no entanto, elucidar o valor inexorável que Nietzsche atribui à arte para a vida, independentemente de seu wagnerianismo, que, diferente da arte, logo seria abandonado pelo filósofo.

Desse modo, cabe explicitar mais detalhadamente nossos objetivos e o caminho traçado em cada parte da pesquisa.

Na primeira parte, dedicada aos impulsos artísticos da natureza, buscamos uma análise do apolíneo e do dionisíaco como impulsos constituidores da dinâmica de realização da realidade, e assim, da realização da vida como fenômeno estético. Aqui, buscamos responder algumas perguntas, tais quais: o que são impulsos artísticos da natureza? O que significa impulso e por que ele é artístico? O que é arte, tendo em vista a natureza? O que é natureza, considerando Apolo e Dionísio? Quem é Apolo? Quem é Dionísio? A partir dessas questões, pretendemos

---

<sup>7</sup> MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Polêmica sobre *O Nascimento da Tragédia***: texto de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff. Introdução e organização: Roberto Machado, tradução do alemão e notas: Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2015, p. 7, 9, 11.

explicitar Apolo e Dionísio como impulsos criadores do movimento interno ao próprio acontecer, isto é, como florescência e perpétua realização do devir.

Na segunda parte, dedicamo-nos à arte trágica dos gregos como expressão afirmadora da vida em sua relação com o terror do devir, isto é, que o devir em seu eterno criar e destruir acarreta para o homem o sofrimento, a finitude e o sem sentido de ambos; a vida aparece como indesejável, brotando aí o pessimismo de Sileno, de que a melhor coisa é não nascer e a segunda melhor é morrer. Assim, examinar a afirmação trágica da vida significa uma análise do próprio subtítulo de *O Nascimento da tragédia*: “helenismo e pessimismo”; buscamos, portanto, investigar a relação dos gregos com a dor, que encontra na arte a salvação. O ser humano aparece aqui como imitador dos impulsos apolíneos e dionisíacos, isto é, o modo como o homem produz sua vida se dá em ressonância com os impulsos da natureza, tendo sua expressão máxima nas obras de arte. O impulso apolíneo é a essência das artes plásticas, o dionisíaco, da música. Mas Nietzsche entende a afirmação artística da vida em seu maior esplendor através da arte trágica, pois só na tragédia, expressa no drama musical, os gregos se aproximavam de Dionísio sem serem despedaçados por suas forças, criando artisticamente uma alegria vital ligada à dinâmica originária das forças da natureza; assim, a vida se afirma como obra de arte.

Na terceira parte, dirigir-nos-emos ao esquecimento ou morte da tragédia. Um tal esquecimento se dá no sentido de a vida se separar de seu sentido artístico fundamental, isto é, entra num processo de declínio. Esperamos elucidar nessa parte que o declínio da vida, como vigência do não artístico, termina por explicitar a necessidade da arte para a vida, posto que o não artístico finda em declínio e negação. Para Nietzsche, este declínio é oriundo fundamentalmente da filosofia de Sócrates, que opera um movimento de busca pela verdade e rigidez mais conceitual, menos poética, do pensamento, buscando não só explicar a existência, mas corrigi-la. Assim Eurípides, impregnado de socratismo, realiza, por sua vez, uma limpeza lógica da tragédia, de tal maneira que a música – arte dionisíaca – vai perdendo espaço e importância; a justificação dos enredos e funções dos personagens são cada vez mais delimitadas, até a experiência dionisíaca ser lentamente extirpada da arte grega. Assim, Nietzsche faz uma crítica da racionalidade que alcança o mundo moderno e a ciência, como aquela que opera em esquecimento do instante originário de toda a criação, procurando uma verdade fora da dinâmica de gênese e florescência da natureza, bem como da estética e

afirmação da vida pela arte. Somente assim, sob o diagnóstico de uma modernidade doente, Nietzsche pode pensar a arte como a tarefa suprema da vida.

Com essas três partes, pretendemos realizar o exame da relação entre arte e vida em na primeira obra de Nietzsche; partindo da consideração sobre a vida em seu devir e a constituição de uma metafísica estética, tendo a tragédia grega como expressão máxima, até, por fim, a avaliação de Nietzsche sobre o socratismo como declínio da vida, antes afirmada pela arte, de modo que este declínio expressa a necessidade da arte para a vida. Esperamos assim contribuir com as reflexões já existentes sobre esta temática e pensar a filosofia do jovem Nietzsche como repleta de temas que ecoam em sua trajetória filosófica, como a afirmação da vida e a presença fundamental da arte, arrebatadora e inextinguível nas páginas de *O Nascimento da Tragédia*.

## 1- A CONCEPÇÃO DE VIDA: APOLO E DIONÍSIO COMO DEVIR

A arte, em *O Nascimento da Tragédia*, não pode ser desvinculada da vida, pois a vida mesma, no entender de Nietzsche, é um acontecimento artístico; vida é o fundamento e movimento da arte, vida é o movimento-arte propriamente, pois, entre vida e arte não pode existir um *e*. Vida-arte é um mesmo e único acontecimento, não existe a vida e a arte separadamente. Uma tal interpretação se dá em Nietzsche pelo fato de a concepção de vida em *O Nascimento da tragédia* ser intrínseca a uma metafísica estética.

Assim, neste primeiro momento, nosso objetivo é investigar, sem considerar ainda o artista ou o mundo humano, a concepção de vida em *O Nascimento da Tragédia*, no qual vida é apresentada como impulsos artísticos da natureza, isto é, o fenômeno vida eclode de impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisíaco. Numa copertencência vida-arte assenta-se a base na qual Nietzsche pensa a dinâmica entre Apolo e Dionísio como realização do devir e eterna nascividade do mundo. Dirigir-nos-emos neste capítulo, primeiramente, ao significado dos impulsos artísticos da natureza, tentando elucidar o que Nietzsche pensa por impulsos, arte e natureza em sua metafísica; num segundo momento, examinamos o impulso apolíneo enquanto figuração e conformação e deleite da aparência; num terceiro momento, analisamos o dionisíaco, como essência metafísica da existência, marcado pela desfiguração e desmedida, repleta de terror e êxtase no coração do mundo.

### 1.1. Impulsos artísticos da natureza

Nietzsche afirma em *O Nascimento da Tragédia*: “[...] o apolíneo e o seu oposto, o dionisíaco, como poderes artísticos que, *sem a mediação do artista humano*, irrompem da própria natureza, nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta [...]”<sup>8</sup>. A duplicidade entre Apolo e Dionísio é exposta, aqui, não como impulsos artísticos que afloram tão somente nas obras de arte humanas, no sentido das belas-artes, mas, fundamentalmente, como impulsos que irrompem da natureza. O fato de Nietzsche indicar que esses impulsos atuam sem a mediação do artista humano indica também que ele tem em vista

---

<sup>8</sup> NT, § 2, p. 29, grifo do autor.

que a arte, em amplo sentido, ou melhor, em seu sentido fundamental, está ligada ao movimento originário de realização do real, isto é, que os impulsos artísticos da natureza são o acontecimento primordial de criação do mundo, da vida em seu vir-a-ser. A natureza mesma aparece como processo de produção artística de si. Produzir-se a si mesma significa alcançar a vigência de sua própria manifestação, trazer à presença, tornar-se, moldar-se tendo como movimento fundamental o próprio ímpeto que requisita a emergência da presença, querer a si mesma. Nietzsche expressa tal ideia afirmando que esses impulsos artísticos “se satisfazem imediatamente e por via direta”. Os impulsos se satisfazem imediatamente, pois alcançam sua vigência.

Que a questão da arte seja colocada por Nietzsche primeiramente como um modo de ser da natureza é significativo: Nietzsche dirige-se à questão propriamente filosófica do ser. Apolo e Dionísio são impulsos da natureza, mas este “da” natureza não significa que Apolo e Dionísio são propriedades da natureza, como se natureza e seus impulsos artísticos fossem coisas distintas, ou como se natureza fosse um “sujeito” ou um ente que possui características apolíneas e dionisíacas “anexadas” a ela. A natureza, isto sim, é expressão e constituição desses impulsos, Nietzsche quer expressar uma ideia de copertencimento entre natureza e impulsos artísticos, dirigindo-se à questão das forças originárias de criação. Ao dialogar com o pensamento de Schopenhauer<sup>9</sup> para expressar seus conceitos de apolíneo e dionisíaco, Nietzsche inevitavelmente se remete ao problema do ser, pois Schopenhauer também se dirige a ele com seu conceito de Vontade, respondendo pela busca do em-si kantiano e de toda a tradição filosófica que versa sobre a metafísica do ser. Uma passagem de Schopenhauer nos ajuda a elucidar o quão Nietzsche o toma como pressuposto e, desta forma, assume os impulsos artísticos da natureza como efetivação do mundo, para além das obras de arte humana e do mundo humano mesmo, dirigindo-se à essência do mundo, de onde emerge a vida:

[...] sendo a vontade a própria coisa em si, o fundo íntimo, o essencial do universo, enquanto que a vida, o mundo visível, o fenômeno, é apenas espelho da vontade, a vida deve ser como companheira inseparável da vontade: a sombra não segue mais necessariamente o corpo; e em todo lugar onde há vontade, haverá vida, um mundo, enfim. [...] Sem dúvida que, perante os nossos olhos, o indivíduo nasce e morre, mas o indivíduo é apenas aparência; se existe, é unicamente aos olhos desse intelecto que tem como única luz o princípio de razão suficiente, o *principium individuationis* [...] Nascimento,

---

<sup>9</sup> Os conceitos de Vontade e representação em Schopenhauer se assemelham aos de dionisíaco e apolíneo em Nietzsche. O Uno-Primordial (Vontade/dionisíaco) é o um que se estilhaça na multiplicidade de fenômenos individuados (Representação/apolíneo), como veremos mais à frente.

morte, estas palavras têm sentido apenas em relação à aparência visível pela vontade, em relação à vida; a própria essência da vontade é produzir-se nos indivíduos, que, em si, ignora o tempo mas que não tem outro meio de dar à sua essência íntima uma existência objetiva. Nascimento e morte, dois acidentes que pertencem igualmente à vida; eles equilibram-se; são mutuamente condição um do outro, ou, caso se prefira esta imagem, são os polos desse fenômeno, a vida, tomada como conjunto.<sup>10</sup>

Esta passagem contém os elementos fundamentais para nossos propósitos neste primeiro capítulo. Schopenhauer associa a vontade à coisa em si, posto que o *principium individuationis* é associado à aparência, representação. Esta duplicidade entre Vontade e representação é tomada por Nietzsche e transposta analogamente nas figuras de Dionísio e Apolo, respectivamente. Schopenhauer expõe ainda o fenômeno vida como resultado da individuação que a vontade, que não conhece o tempo, produz. Apenas a vontade é eterna; o fenômeno, ou aparência, nasce e morre, compondo os dois polos da vida. Vida, pois, compõe a dinâmica de realização do real, em ressonância com a vontade, geradora de toda a aparência visível na qual emergem os indivíduos. Quando Nietzsche indica o apolíneo e o dionisíaco como impulsos artísticos da natureza, ele toma esta dinâmica exposta por Schopenhauer como referencial, isto é, atribui ao apolíneo e ao dionisíaco não apenas um papel de poderes artísticos que atuam no humano, mas fundamentalmente de constituição e modo de ser do mundo. No entanto, com a expressão *impulsos artísticos da natureza*, Nietzsche acrescenta o caráter de “artístico” para esses impulsos, ou seja, que a dinâmica apresentada por Schopenhauer pode ser entendida também como arte, que, em suma, a emergência do mundo em toda a sua diversidade de aparências, constitui um movimento criador de produção de si, tendo como único e eterno artista a essência do mundo, a qual Nietzsche se dirige através da palavra Dionísio. Este movimento é o que tomamos aqui para identificar vida e arte, no sentido de vida como impulsos artísticos da natureza.

Assim, a pergunta por uma estética no jovem Nietzsche nos coloca antes diante de uma questão metafísica: quem é Apolo e quem é Dionísio enquanto impulsos da natureza? Mais ainda, antes de perguntar por Apolo e Dionísio propriamente, cabe a pergunta: o que são impulsos artísticos da natureza? O que são impulsos? Por que se diz que os impulsos são

---

<sup>10</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como Vontade e Representação**. Tradução M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro, Contraponto, 2001. §54, p. 289.

artísticos? O que é arte? Que relação há entre arte e natureza? O que é natureza, tendo em vista os impulsos artísticos? A partir de uma compreensão prévia destes conceitos podemos nos dirigir à análise do apolíneo e do dionisíaco. Examinaremos inicialmente a expressão *impulsos artísticos da natureza* tendo em vista uma clarificação de seus três termos: impulso, arte e natureza. Cabe, assim, observar mais de perto cada um deles para termos em vista o âmbito de realização de Apolo e Dionísio.

Sobre a noção de impulso, seu correlato em alemão é a palavra *trieb*. Trazemos aqui a seguinte passagem de Casanova<sup>11</sup> acerca da *trieb*:

Esta palavra deriva-se do verbo *treiben*, que designa o “mover-se em uma determinada direção”, o “impelir alguém a uma certa ação”, o “deixar-se levar por uma corrente”. A partir do campo semântico deste verbo delimita-se a significação própria ao substantivo *trieb*: um ímpeto interno que traz consigo uma conexão originária com necessidades vitais incontornáveis, um impulso para a plenificação de um movimento em relação ao qual a consciência não se mostra como o derradeiro ponto de sustentação.<sup>12</sup>

Dessa forma, impulso (*trieb*) não pode ser interpretado, por exemplo, como sinônimo de instinto (*instinkt*), isto é, como uma característica tão somente biológica, aquém da razão, que atende às necessidades vitais dos seres vivos. Podemos entender impulso, de maneira mais fundamental, como uma inclinação para o movimento, como o mover-se mesmo, um estar à deriva, como entrega e abandono ao fluir que é essa mesma entrega requisitando a si mesma – ou ainda, estado de ânimo que se manifesta como abertura para a emergência do que nasce, correnteza interna da cadência mesma do que emerge. “A ‘pulsão’ é aqui a vida do movimento, assim como o movimento não é senão um modo de determinação da ‘pulsão’”<sup>13</sup>. Impulso significa a disposição fundamental do acontecer.

O impulso é descrito por Nietzsche, no entanto, como impulso artístico (*kunsttriebe*), o que indica o modo de ser fundamental do impulso e nos chama a atenção para o termo *arte* (*kunst*). Arte, nesse sentido, é a via de realização dos impulsos, o modo pelo qual o aparecer do mundo aparece, toma forma, vem à presença. Esse movimento não se limita, como já indicamos, à arte

<sup>11</sup> Casanova opta pelo termo “pulsão” para traduzir *trieb*. Optamos aqui o pelo termo “impulso”, conforme a tradução de Jacó Guinsburg de *O Nascimento da Tragédia*, porém conservando o sentido exposto por Casanova.

<sup>12</sup> CASANOVA, Marco Antônio. **O Instante Extraordinário**: vida, história e valor na obra de Friedrich Nietzsche. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 10.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 11.

das obras de arte: “A ‘arte’ não diz respeito imediatamente aos produtos artísticos, mas ao modo de empreendimento da produção”<sup>14</sup>. Nietzsche visa a arte essencialmente como dinâmica de criação, onde a obra de arte torna-se secundária frente a abertura que torna possível o aparecer da obra de arte. Essa abertura é o instante originário de toda a criação, isto é, a disposição que traz à presença uma forma. Para ilustrar essa instância artística de criação originária, recorremos a um depoimento de Rodin, conforme citado por Gilvan Fogel, acerca do ato criador:

Ouçamos o que nos fala August Rodin, pois é dele que tomamos o exemplo:

“Uma manhã batem à porta do *atelier*. Vejo entrar um italiano acompanhado por um conterrâneo seu que já pousara para mim. Era um camponês de Abruzzes que na véspera chegara de sua pátria e que vinha propor-se como modelo. *Vendo-o, fui tomado de admiração*. Este homem rude, hirsuto, tosco, exprimia no seu andar, em seus traços, em sua força física, toda a violência, mas também todo o caráter místico de sua raça. [...] Eu, porém, já estava voluntariamente decidido, como que obstinado. Pensava somente que era absolutamente necessário que eu fizesse algo de bom, pois se eu não traduzisse minha impressão tão exatamente quanto a recebera, minha estátua seria ridícula e todos mofariam de mim. *Prometi-me então modelá-lo com toda minha vontade*. Foi assim que fiz, sucessivamente, *L’homme qui marche* e *Le Saint Jean-Baptiste*. Só copiei o modelo que o acaso me enviara”.<sup>15</sup>

Retornaremos ainda a esta passagem no segundo capítulo, no qual trataremos do artista como imitador dos impulsos artísticos da natureza. Por ora, interessa-nos os dizeres de Rodin no qual se lê “Vendo-o, fui tomado de admiração” e “Prometi-me então modelá-lo com toda a minha vontade”, no qual Fogel acrescenta que “o texto nos fala de gênese – ele descreve a instauração de obra, e obra é sempre só o acontecer do movimento de gênese”<sup>16</sup>. Aqui fica mais claro o significado do termo *arte*: trata-se do instante originário de criação do mundo, de gênese do acontecer, de modo tal que o artista o recebe, ou é lançado no movimento de gênese que lhe atravessa como uma afecção, e, tomado de admiração, se entrega à afecção com toda a sua vontade, imerso em interesse e inclinação absoluta ao movimento criador. Estar admirado é estar propriamente lançado na afecção; a afecção inunda o artista de uma nova aura, uma abertura para trazer à aparência o que antes não estava – ele espera pelo inesperado<sup>17</sup>, pelo de

<sup>14</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>15</sup> FOGEL, Gilvan. Nietzsche e a arte. In: **Doze questões sobre cultura e arte**: seminários. Petrópolis: MEC/Secretaria de Cultura, Funarte, 1984, p. 11, 12 (grifos do autor).

<sup>16</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>17</sup> Ibidem.



repente que o empurra a produzir a obra; não é a obra de arte, mas a dinâmica de produção que interessa a Nietzsche, como “impulso que chama a arte à vida, como complementação e perfeito remate da existência”<sup>18</sup>. A afecção preenche o artista de inspiração, na qual ele não cabe mais em si, e se põe a produzir. Mas, não apenas o artista humano, o instante originário de criação posiciona o *impulso* como, afinal, *impulso artístico* – ele circula no transbordar germinativo da arte, a arte é sua casa, e todo o acontecer, toda a vida do acontecer, dimensiona-se na dinâmica artística dos impulsos, imersos no “interesse” criador. Criação, nesse sentido, quer dizer o movimento de realização do real, do aparecer da aparência; *arte* é a instância pela qual o real se torna a si mesmo a cada instante, como que cada instante seja um recriar e revitalizar o criar – não caber em si, transbordar, gerar acontecimento, alargar a emergência, fazer brotar sempre novamente a vida, com quanto esta seja precisamente a vitalidade, a disposição da presença para a criação. Vida e arte, dois nomes para o mesmo acontecimento.

Arte, como espaço de gênese da criação, condição de possibilidade de realização dos impulsos e esfera originária de todo o acontecer, perfaz-se, para Nietzsche, na dinâmica de dois impulsos: o apolíneo e o dionisíaco. Apolo e Dionísio são os impulsos artísticos da natureza. O termo *natureza* (*Natur*) concretiza aqui o que começamos a nos referir com *arte*, através de expressões como “instante originário”, “gênese”, “trazer à presença”... Natureza em Nietzsche não tem o sentido corriqueiro que damos ao termo, no sentido ecológico de meio ambiente ou, de outro modo, no sentido das ciências da natureza; Nietzsche visa o sentido grego de *physis* (Φύσις):

O conceito de “natureza” em *O Nascimento da Tragédia* não possui por correlato o sentido corrente do termo. Ao utilizar a palavra “natureza”, o que Nietzsche tem em vista não é a concepção moderna desta palavra [...] não possui nada em comum como que está sendo nomeado através de expressões como “ciência natural” ou “ciência da natureza”. Natureza é aqui muito mais um sinônimo de um dos termos centrais do pensamento grego, um equivalente da palavra grega Φύσις. [...] A Φύσις descreve antes de mais nada a força de nascividade, o brilho pregante da florescência, o vigor do que intensamente se assoma [...], ela indica uma certa dinâmica de produção e criação, exatamente como a vigência do que resulta de uma tal dinâmica.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> NT, § 3, p. 34.

<sup>19</sup> CASANOVA. **O Instante Extraordinário**. Op. cit. p. 12, 13.

Natureza, assim, significa o brotar artístico das manifestações dos impulsos; em outras palavras, a realização do real. Até aqui vimos que os impulsos atuam como movimento interno do que emerge, sendo arte o modo pelo qual os impulsos fazem emergir: natureza, deste modo, é o que emerge – e o emergir do que emerge. A cada instante, natureza é força de realização do aparecer do mundo, em sintonia com o sentido grego de *physis*; natureza designa o acontecer do real recriando-se a cada momento na torrente do devir, uma vez que o devir mesmo se oferece como constante desdobramento da criação de cada instante que alcança a vigência, constituinte da natureza.

É preciso explicitar aqui, por fim, a relação entre impulso, arte e natureza. Com a expressão *impulsos artísticos da natureza* Nietzsche não quer expressar outra coisa senão o espaço originário de criação em sua dinâmica própria, isto é, que a relação destes três termos é uma relação de copertencimento. A natureza (*natur*; *physis*) emerge como a dinâmica mesma dos impulsos artísticos se concretizando, tal dinâmica se oferece como acontecer, os impulsos só se dão artisticamente, pois seu modo de ser é criador; a arte, não enquanto obra, mas enquanto produção, designa o movimento mesmo dos impulsos que se realizam como natureza, o brotar da existência. Esta relação de copertencimento se dá como circularidade, isto é, simultaneamente, os impulsos artísticos da natureza criam e recriam o acontecer que realiza a si mesmo – impulso, arte e natureza se copertencem como uma única e mesma coisa, cujo movimento circular se oferece como constante florescência e nascividade do mundo.

Um tal movimento de autocriação, de gênese do mundo, constitui-se como rítmica e cadência do sempre florescer do real, com ele vem à fala a vida, ganha voz o transbordamento, sempre uma vez mais e novamente, no emergir do não-ser ao sendo. Não à toa Nietzsche confere à arte um lugar diferenciado, pois com ela, e nela mesma, alcança-se o instante originário de criação. Nietzsche, como já posto, expõe a natureza artística através de dois impulsos, o apolíneo e o dionisíaco. Examinaremos a seguir, ainda no âmbito dos poderes artísticos da natureza, ou seja, ainda sem a considerar artista humano e, ao que diz respeito à *O Nascimento da Tragédia*, a arte grega. Trataremos Apolo e Dionísio, por ora, como impulsos de constituição do real, verificando mais de perto a noção de impulsos artísticos da natureza em sua dinâmica própria.

## 1.2. Apolo: sonho, beleza e individuação

### 1.2.1. Apolo e a plasmação do real

Até aqui, dirigimo-nos à análise da expressão *impulsos artísticos da natureza*, tendo em vista, através desta expressão, o instante originário de toda a criação. O instante originário de toda a criação, no entanto, oferece-se ao criar na figura de dois impulsos bem delimitados por Nietzsche: o apolíneo e o dionisíaco. Assim se refere Nietzsche quanto à aproximação dos dois impulsos da natureza: “para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, pensemo-los primeiro como os universos artísticos, separados entre si, do sonho e da embriaguez”<sup>20</sup>. A diferença fundamental entre os impulsos apolíneo e dionisíaco é marcada pela analogia do sonho e da embriaguez. No entanto, surgem internamente em cada impulso o que poderia ser tomado como contradições, das quais pretendemos esclarecer: o impulso apolíneo, figurado no sonho, é também impulso da natureza, formador do real. O impulso dionisíaco, por sua vez, simbolizado pela embriaguez, abarca em si a dimensão do aniquilamento e do horrendo da existência, mas, ao mesmo tempo, o êxtase primordial. Essas então oposições: em Apolo, entre o sonho e o real, e em Dionísio, entre o horror e o êxtase, constituem-se como movimento único de copertencimento. Deter-nos-emos neste momento ao exame do impulso apolíneo enquanto constituição do real e do sonho – que, para além da analogia, será tomado aqui, enquanto espaço onírico, como espaço de plasmação de imagens, reforçando o caráter apolíneo como impulso artístico.

Deus da forma, da beleza, da medida, ordenamento, harmonia, do sonho e da clareza, Apolo é a figura escolhida por Nietzsche para referir-se analogamente ao impulso da natureza responsável por dar forma à aparência do mundo, por fazer a aparência mesma aparecer, como nos afirma Casanova: “A primeira destas pulsões [o apolíneo] perfaz-se em sintonia com a própria plasticidade da realidade, com o ímpeto conformador do mundo, A realidade apresenta-se a cada instante em uma determinada configuração”<sup>21</sup>. Este caráter plástico da realidade é o modo de determinação de cada instante; o impulso apolíneo molda o modo de ser da aparência

---

<sup>20</sup> NT, § 1, p. 24.

<sup>21</sup> CASANOVA. **O Instante Extraordinário**. Op. cit. p. 15.

sob a qual o real toma forma. Deste modo, toda a realidade cognoscível se apresenta como multiplicidade de formas, garantida pelo poder plasmador de Apolo.

Essa multiplicidade indica ao mesmo tempo um processo de individuação, com o qual se caracteriza o mundo fenomênico. Individuar quer dizer possuir uma medida. Para Nietzsche, o impulso apolíneo é aquele que dá a medida, isto é, que confere limites à forma, delimitando a aparência de cada fenômeno. Estabelecer a medida significa ainda a conformação necessária à realização da realidade empírica que a cada instante se forma e transforma. O caráter plástico do impulso apolíneo garante a constante configuração do real, isto é, mantém a vigência do que emerge, moldando o existente no sentido de sua permanência, impedito sua dissolução. Apolo, em sintonia com a nascividade e florescência do mundo, confere não apenas forma e medida, mas também sustentação do que traz à aparência, configurando, assim, a concretude do mundo empírico.

Por mundo empírico entendemos corriqueiramente o mundo da vigília, isto é, aquele com o qual, quando despertados, interagimos. É ainda um entendimento corriqueiro a associação entre mundo empírico e materialidade e, finalmente, o mundo desperto como mundo real. Tal noção de realidade está apoiada na concepção de que existe um mundo exterior, uma realidade externa totalmente independente e autônoma em relação ao homem e à percepção humana. Tal concepção está sustentada na tradição filosófica; recorreremos novamente a uma passagem de Casanova para explicitar esse conceito de realidade:

Quando pensamos em algo como o princípio de configuração da realidade, tendemos imediatamente a assumir a presença fática da realidade exterior como o solo próprio para a condução da investigação, como o horizonte mais adequado para a colocação do problema. Partimos deste pressuposto porque assumimos a realidade exterior como algo por si subsistente, como um dado autônomo diante de toda e qualquer atividade conceitual. Nas palavras precisas de Hegel em sua *Fenomenologia do espírito*, sempre supomos de início que “o objeto é, o verdadeiro ou a essência; ‘que’ ele é, independentemente do fato de ser ou não apreendido pelo saber; e ‘que’ o saber, porém, não é, se o objeto não é”. Em função desta representação imediata das relações entre o conhecimento e os respectivos objetos, costumamos considerar somente a ciência como capaz de explicitar a natureza dos entes em geral e de determinar as leis que regulam as suas diversas possibilidades de realização. A ciência mostra-se por via de regra para nós como o único saber rigoroso capaz de alcançar o modo de ser dos entes em geral. Exatamente em função deste pressuposto corrente contrapomos realidade e sonho. Enquanto o sonho é uma mera construção imaginária, a “realidade” é assumida como algo independente de toda e qualquer construção subjetiva, algo vigente por si e em si para além da possibilidade de uma tal construção. A questão é que a própria suposição da existência de uma realidade

exterior fática e autonomamente subsistente traz consigo um problema para o pensamento.<sup>22</sup>

Esta longa passagem nos ajuda a elucidar a questão do entendimento da realidade como algo autônomo da subjetividade. Diante de uma realidade autônoma, a razão se põe para conhecer o real, que sempre esteve posto. Isto é, a emergência do real requisita que o saber se dirija a ele verdadeiramente, que a percepção do real é verdadeira, pois o real mesmo exige, em seu aparecer, que a percepção se adeque a ele, o real chama a razão para seu interior. Em outras palavras, o pensamento metafísico da tradição filosófica pensa a origem a partir das noções de causa e efeito que remontam à Aristóteles<sup>23</sup>. O real, enquanto causa da percepção (pois a percepção deve ser percepção de algo), seria entendido como requisição que traz para si a percepção sempre orientada para o verdadeiro, ou seja, percebemos o mundo real, pois o real mesmo exige da percepção que ela perceba verdadeiramente o que vem à presença. Assim, pensa-se que a vigília, lugar onde a razão habita de forma mais clara e dominante, é também o espaço de interação e integração com o real. A partir dessa delimitação é que “costumamos considerar somente a ciência como capaz de explicitar a natureza dos entes em geral e de determinar as leis que regulam as suas diversas possibilidades de realização”.

Para Nietzsche, no entanto, esta concepção de uma realidade externa e estável é problemática, pois, para o filósofo, o homem está inevitavelmente atravessado por um edifício de representações, de modo que, uma vez lançado a elas, as entende como realidade. Para tanto, o homem opera uma série de metáforas e adornos com os quais doa sentido ao sem sentido<sup>24</sup>, cria para si um mundo cognoscível estável, até alcançar a crença numa realidade autônoma. Em outras palavras, para o jovem Nietzsche, a realidade é necessariamente uma construção que atravessa o homem no âmbito da linguagem. Uma passagem de *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral* nos ajuda a compreender essa concepção nietzschiana:

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 16, 17.

<sup>23</sup> Nas palavras de Casanova (*op. cit.* p. 19): “A formulação tradicional do princípio de razão suficiente remonta a um dos escritos aristotélicos que compõem a assim chamado *Organon* [...] No momento mesmo em que o ente se abre, ele requer para si a presença disto através de que ele é. A noção de causa explicita este ‘através de quê’ e dá concretude à requisição que o ente, em seu ser, apresenta. Desta forma, o próprio acontecimento do ente perfaz-se em meio a uma exigência que o coloca em uma relação incontornável com o fundamento de sua presentificação; e isto de um tal modo que o conhecimento só se instaura efetivamente a partir de uma plena assunção desta relação e de uma radical visualização de sua estruturação essencial”.

<sup>24</sup> Trataremos a questão da criação humana mais detidamente na segunda parte.

O que é uma palavra? A reprodução de um estímulo nervoso em sons. Mas deduzir do estímulo nervoso uma causa fora de nós já é o resultado de uma aplicação falsa e injustificada do princípio de razão. Como poderíamos, caso tão-somente a verdade fosse decisiva na gênese da linguagem, caso apenas o ponto de vista da certeza, fosse algo decisório nas designações, como poderíamos nós, não obstante, dizer: a pedra é dura, se esse “dura” ainda fosse conhecido de alguma outra maneira e não só como um estímulo totalmente subjetivo! Seccionamos as coisas de acordo com gêneros, designamos a árvore como feminina e o vegetal como masculino: mas que transposições arbitrárias! Quão longe voamos para além do cânone da certeza! [...] Dispostas lado a lado, as diferentes línguas mostram que, nas palavras, o que conta nunca é a verdade, jamais uma expressão adequada: pois, do contrário, não haveria tantas línguas. A “coisa em si” (ela seria precisamente a pura verdade sem quaisquer consequências) também é, para o criador da linguagem, algo totalmente inapreensível e pelo qual nem de longe vale a pena esforçar-se. Ele designa apenas as relações das coisas com os homens e, para expressá-las, serve-se da ajuda das mais ousadas metáforas.<sup>25</sup>

Esta passagem nos ajuda na aproximação do instante apolíneo, isto é, o movimento de criação da aparência. A realidade é aqui construída a partir de estímulos nervosos que se transfiguram até emergirem as palavras; tal estímulo transfigura-se em imagem e som, e tais transfigurações são posteriormente representadas por outras transfigurações, símbolos sonoros que são as palavras. As palavras posteriormente são recobertas de significados mais abstratos e ocorre a transfiguração para os conceitos. O mundo dos conceitos é o mundo com o qual a racionalidade deseja compreender o real.

Poderíamos então perguntar: mas de onde vêm os estímulos nervosos senão de uma realidade externa? Para Nietzsche, o instante de criação se dá na transfiguração dos estímulos mesmos, eles não seriam resultado de um mundo estável e fixo que pressiona nossos sentidos a fim de nos posicionar diante do real, mas este instante em que um estímulo se perfaz é ele mesmo parte da dinâmica de criação e do brotar da natureza, jamais fixa e estável, jamais havendo por trás da percepção uma forma fixa e estável. Deste modo, a percepção camufla esta dinâmica e se relaciona com ela à distância, interpretando formas fixas e colocando-as como anteriores e verdadeiras. “A partir da constatação tardia de uma imagem, a metafísica pressupõe a existência dos entes enquanto causas exteriores e não se dá conta de que o próprio objeto exterior é já o resultado de um processo metafórico de constituição”<sup>26</sup>. Assim, se o impulso

---

<sup>25</sup> VM, § 1, p. 31, 31.

<sup>26</sup> CASANOVA, op. cit. p. 20.

apolíneo é responsável pela plasmação do mundo empírico, cabe notar que este mundo, em sua diversidade e multiplicidade de individuações, se constitui em copertencência aos estímulos nervosos; a percepção se adentra ao processo de conformação do real. Tal processo não tem o verdadeiro como horizonte ou como inclinação, mas sim o metafórico, como afirma Nietzsche ao introduzir a linguagem como elemento transfigurador dos estímulos perceptivos: “Dispostas lado a lado, as diferentes línguas mostram que, nas palavras, o que conta nunca é a verdade, jamais uma expressão adequada: pois, do contrário, não haveria tantas línguas”.

A diversidade de línguas traz à luz que as transfigurações dos estímulos nervosos não se aproximam da chamada verdade acerca da efetividade do real, pelo contrário, elas refletem precisamente o “Quão longe voamos para além do cânone da certeza!”; em outras palavras, o mundo dos conceitos foi criado com uma dose de astúcia, mentira, engano, ilusão; sendo a criação metafórica do mundo lançada, por sua vez, em múltiplas possibilidades de formatação. Com efeito, a constituição do real se perfaz na percepção e na linguagem, pois Apolo, enquanto o deus da medida e conformação da aparência, alcança na percepção e na linguagem a delimitação necessária para a plenificação de uma forma. Dito de outro modo, o aparecer do real, sem a percepção, não está ainda bem delimitado, não possui medida o suficiente, é ainda um “não sei quê” que só se constitui, na impossibilidade de a percepção alcançar o em-si do que emerge, como transposição do fenômeno para a metáfora; se o fenômeno e os estímulos nervosos não possuem a mesma natureza, ou, se a percepção é incapaz de alcançar o fenômeno em sua integralidade, só resta a transfiguração metafórica do real, não a então verdade orientada do real à percepção. Nas palavras de Nietzsche: “A ‘coisa em si’ (ela seria precisamente a pura verdade sem quaisquer consequências) também é, para o criador da linguagem, algo totalmente inapreensível [...] Ele designa apenas as relações das coisas com os homens e, para expressá-las, serve-se da ajuda das mais ousadas metáforas”. Assim, o real é relacional, ele se molda e ganha novos tons conforme a percepção lhe acolhe. A metáfora é elemento de constituição do real, delimitando novas medidas, novos limites que conferem à aparência sua plena individuação. “Se a percepção sempre se estrutura a partir de uma construção metafórica e o acesso à realidade se dá incontornavelmente através da percepção, então este caráter ‘criativo’ acaba por ganhar o coração da realidade”<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> *Idem*, p. 22.

As metáforas possuem um realce poético que, no próprio transfigurar, se perfazem em sintonia direta com o movimento de criação apolínea, dando voz ao nascimento do mundo acolhido na percepção, criando a bela aparência do que emerge. Assim, a partir desta relação entre esses dois escritos da juventude, *O Nascimento da Tragédia* e *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral*, encontramos condições de afirmar que, já no jovem Nietzsche, vida aparece como interpretação, isto é, o fenômeno vida, enquanto conformação do impulso apolíneo, perfaz-se simultaneamente ao acolhimento poético que a percepção realiza na linguagem, como produção metafórica do mundo. Deste modo, vida é um movimento de constante interpretação, e interpretar é criar<sup>28</sup>. Tomado no âmbito da natureza, “interpretar” aqui significa, apolineamente, doar medida, isto é, o homem produz linguagem em ressonância ou imitação do movimento apolíneo de individuação – o impulso apolíneo se abre ou atua no humano de modo a “permitir” nele a plasmação de imagens do mundo e todas as transposições metafóricas já mencionadas até aqui. Aproximamo-nos então da ideia de vida como arte, uma vez que vida pode ser entendida como criação/interpretação, e que arte, para Nietzsche, possui um sentido ligado ao de produção, de trazer à presença o que antes não havia.

Dessa forma, uma vez esclarecido o acontecimento do ilusório, de certa disposição poética para o molde, destituída de qualquer obrigação com a verdade – entendida como o “em-si” –, podemos agora nos aproximar também do sentido do sonho no impulso apolíneo. Uma vez que a formação de uma imagem se dá em conexão com um estímulo nervoso, e este se dá simultaneamente ao emergir do fenômeno e que atua de modo a produzir poeticamente a imagem do real, abrimos um caminho para abolir a oposição entre sonho e realidade, no sentido de serem duas instâncias completamente opostas nas quais o real (a vigília) é o verdadeiro e o sonho uma ilusão, como se constituíssem universos distintos. Abrem-se assim as seguintes questões: o que significa o sonho como estado propriamente apolíneo? Qual a relação entre realidade e sonho, porquanto ambos tenham seu movimento de gênese no impulso apolíneo? Quem é afinal Apolo enquanto universo artístico do sonho?

---

<sup>28</sup> Desenvolveremos melhor esta afirmação no segundo capítulo, através da criação do mundo olímpico pelos gregos, por exemplo.



### 1.2.2. Apolo e o sonho

“Apolo é o nome grego para a faculdade de sonhar”<sup>29</sup>. Nietzsche afirma que para nos aproximarmos dos impulsos apolíneo e dionisíaco devemos pensar neles como universos artísticos do sonho e da embriaguez. Apolo é o universo artístico do sonho. Se tomamos o apolíneo, no entanto, como impulso artístico da natureza e conformador de toda a efetividade, precisamos considerar o mundo onírico também como um estado de realização apolínea<sup>30</sup>. Se o impulso apolíneo se realiza criando belas aparências, o mundo onírico é onde se criam aparências das aparências, satisfazendo, como esperamos explicitar, as disposições do próprio impulso apolíneo.

Pensem, pois, no sonho, como o universo próprio à plasmação, pois sonhar é plasmar formas, conforme nos indica Nietzsche nesta passagem acerca da imersão no mundo onírico: “Nós desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração, todas as formas nos falam, não há nada que seja indiferente e inútil”<sup>31</sup>. Aqui podemos nos aproximar do modo de ser próprio ao impulso apolíneo. Até agora nos referimos à Apolo como o impulso da natureza que traz o real à presença, como realização da realidade fenomênica. Para tanto, foi necessário discutir o que significa “real” quando afirmamos que os impulsos realizam a realidade. Uma vez que, entendida a realidade não como um algo dado, fixo e exterior, uma concretude independente que chama a percepção ao conhecimento verdadeiro, resta-nos reconhecer o real como criação metafórica do mundo, através do processo de transposição mencionado anteriormente que, em suma, constitui o edifício de representações que é o mundo da consciência. Dada a condição de impossibilidade de se alcançar o fenômeno nele mesmo, “real” passa a ser o instante originário de criação das formas. A realização da realidade se dá como realização da aparência, ou, como o aparecer da aparência, pois já não há uma distinção entre real e aparente. A aparência mesma,

---

<sup>29</sup> DIAS, Rosa. **Nietzsche: vida como obra de arte**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011, p. 86.

<sup>30</sup> A imagem do sonho é apresentada por Nietzsche como “análogo simbólico” (cf. NT, § 1, p. 26) para pensar o apolíneo, não literalmente do mundo onírico, o sonho do sono. No entanto, para nosso propósito neste ponto, a saber, de analisar a atuação efetiva do impulso apolíneo, entendemos como necessário observar o sonho neste sentido mais direto, pois entendemos que as imagens oníricas do sonho no sono constituem-se como aparência da aparência, como mais a frente, no capítulo 2, a obra de arte aparecerá, quando tratarmos do artista e da arte apolínea entre os gregos. Por ora, consideramos importante denotar que este aspecto de gerar aparência desdobrando-se na aparência da aparência é uma inclinação própria ao impulso apolíneo.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 25.

como única realização possível, assume o lugar, não fixo nem absoluto, da realidade. Essa seria a atuação do impulso apolíneo, ou, analogamente, seu olho solar, de realização da aparência. Mas a plasmação de aparências não se detém ao mundo empírico, mas transborda no sonho.

Sonho aqui não significa somente o estado onírico dado no sono, ele é também isso, mas, fundamentalmente, trata-se do modo de aparição da aparência entregue a seu próprio ímpeto de forma mais intensa, modo pelo qual o sonho no sono alcança sua maior expressão. Nietzsche atesta esta concepção afirmando que no sonho “Nós desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração”. Compreensão imediata da figuração quer dizer que a aparição da aparência, no mundo onírico, não sofre a tensão que, no mundo da vigília, é posta pela presença de objetos exteriores, adornados pela percepção. A figuração é compreendida de forma imediata, no sonho, dado que a composição das imagens oníricas, brotam imersas no indivíduo. Estar imerso nessa dinâmica significa, além do já exposto sobre o impulso apolíneo, tomar a aparência como aparência, e deleitar-se dela. Assim se esclarece a afirmação de Nietzsche de que nessa realidade onírica “todas as formas nos falam, não há nada que seja indiferente e inútil”. Todas as formas nos falam, pois, de modo imediato, elas aparecem em copertencimento ao princípio apolíneo de conformação e delimitação da bela aparência. Mais ainda, todas as formas nos falam pois o espaço onírico é o espaço onde o homem é atravessado pelos poderes apolíneos de forma mais direta; Nietzsche afirma que a produção da bela aparência do mundo do sonho faz de “cada ser humano um artista consumado”<sup>32</sup>. Aqui Nietzsche ainda não se refere ao artista das obras de arte, mas chama a atenção para a condição de que cada ser humano é atravessado pela arte, consumando o humano na arte, isto é, Apolo, como impulso artístico da natureza, atua no homem plasmando imagens oníricas. Todas as imagens nos falam, pois, para além do enredo onírico vindo das vivências individuais, mas também justamente pelo que é individual, no sentido mesmo de alargar a individuação em plasmações íntimas, nos sonhos entramos em contato direto com as manifestações apolíneas da natureza.

Uma vez posto o sonho como estado propriamente ligado ao impulso apolíneo, cabe ainda explicitar a relação entre realidade e sonho de modo a esclarecer a aparência como traço fundamental do real, consumando Apolo em todo o acontecer. Como já indicado, Apolo dá a medida, e dar a medida significa moldar, isto é, individuar. Criar formas implica em delimitar

---

<sup>32</sup> NT, § 1, p. 25.

a moldura dos entes, assim conformando a individuação do real na multiplicidade dos fenômenos. Apolo, deus resplandecente, da luz e da clareza, deve trazer à vigência a aparência em sua mais bela e nítida forma: “Seu olho deve ser ‘solar’, em conformidade com a sua origem; mesmo quando mira colérico e mal-humorado, paira sobre ele a consagração da bela aparência”<sup>33</sup>. Esse olhar solar, transposto agora para o impulso da natureza, da figuração das formas, se põe em tamanha clareza que requisita, para sua própria consagração, a consciência da aparência como aparência, que se realiza no sonho: “É um sonho! Quero continuar a sonhá-lo!”<sup>34</sup>. Este querer continuar a sonhar expressa a consciência do sonho como sonho, da aparência enquanto aparência, em que o sonhador se satisfaz. Numa outra passagem, Nietzsche nos esclarece mais diretamente o caráter onírico como norteador para a aparência: “Mas tampouco deve faltar à imagem de Apolo aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, a fim de não atuar de um modo patológico, pois do contrário a aparência nos enganaria como realidade grosseira”<sup>35</sup>.

A linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar indica, antes de tudo, que há uma delimitação, uma medida para a imagem onírica. Assume-se assim a atuação propriamente apolínea como impulso de todas as conformações. Essa linha delimita a imagem onírica de modo que ela não atue patologicamente. Atuar patologicamente significa, aqui, impedir que a imagem onírica atue de modo a nos enganar como realidade grosseira, quer dizer, não significa somente que este limite impede de tomarmos o sonho pela vigília, mas, que, ao realizar este movimento, esta delimitação, permite que reconheçamos o sonho como sonho, posicionando o princípio apolíneo da bela aparência em consonância com sua própria realização.

Segundo Casanova, “a imagem onírica passa a atuar patologicamente sobre nós no momento em que desaparece toda a possibilidade de apreendê-la como uma imagem onírica e em que a assumimos como *a* realidade”<sup>36</sup>. Uma vez que, para Nietzsche, realidade significa a composição poética do aparecer (tendo em vista que o termo arte, como vimos, indica um movimento de produção), a ação patológica da imagem onírica só pode se dar quando ela não se apresenta como tal, isto é, quando se mostra como absoluta e acabada, impedindo a própria

---

<sup>33</sup> NT, § 1, p. 26.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> CASANOVA, op. cit. p. 30, grifo do autor.

iluminação apolínea que, enquanto força instauradora de aparência, se oferece sempre com clareza, isto é, como aparência mesma. A linha delicada que impede a ação patológica da imagem onírica é a medida apolínea que revela o impulso apolíneo como instaurador de formas. Assim, é no sonho que Apolo se revela com mais clareza enquanto figuração, é no sonho que a composição das imagens se revelam como puras imagens e figurações.

Dessa forma, fica claro que a chamada realidade empírica, que também é instaurada pelo impulso apolíneo, não pode ser entendida como o verdadeiro, tampouco como o ilusório, mas que esta dicotomia mesma se mostra incabível diante da concepção de realidade dada por Nietzsche. O mundo empírico, tal como o mundo onírico, emerge como plasmação de formas, aparência por excelência! Plasmação significa individuação; a totalidade é individuada em múltiplas aparências, delimitadas pela medida instaurada pelo impulso apolíneo, dessa forma se perfaz o processo de produção que caracteriza Apolo como poder artístico da natureza, é o constante criar, que traz uma forma de seu não-ser à vigência de sua aparência. Novamente, recorremos a Casanova para explicitarmos esta perspectiva nietzschiana:

A individuação não se perfaz a partir do que o ente é em si mesmo, mas sim a partir de um processo criativo de produção que só se desenrola efetivamente através da disposição de todas as potencialidades poéticas para a plenificação de sua própria essencialidade e só se explicita plenamente em meio à evidência e à distinção que o ente encontra junto ao acontecimento da bela aparência.<sup>37</sup>

Um tal processo criativo de produção que se desdobra da disposição das potencialidades poéticas implica no processo mesmo de individuação. Na medida que a aparência ainda não tomou forma, ela está entregue ao aberto, isto é, às possibilidades poéticas. Desta abertura que são as múltiplas possibilidades de conformação da aparência, o impulso apolíneo gera a conformação da aparência em uma de suas possibilidades, ou seja, Apolo realiza uma das possibilidades abertas no instante originário de criação. Realizar uma possibilidade significa instaurar sua individualidade, separando-a das outras possibilidades e assim doando medida ao que alcança a vigência. Só assim, individuada, uma possibilidade poética alcança a “plenificação de sua própria essencialidade”, isto é, toma forma na dinâmica do movimento de gênese do acontecer. Nietzsche atesta Apolo como força de individuação na seguinte passagem: “[...] poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do *principium*

---

<sup>37</sup>*Ibid*, p. 33.

*individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer da ‘aparência’, juntamente com a sua beleza”<sup>38</sup>. Aqui Nietzsche, ao mencionar o princípio de individuação e atribuí-lo à Apolo, não apenas o caracteriza como o que conforma a aparência estabelecendo medida, mas nos encaminha para um último aspecto a ser tratado aqui sobre Apolo enquanto impulso da natureza: o princípio de individuação como prazer pela aparência.

Este movimento de individuação se ramifica do acontecimento próprio da emergência do que chamamos mundo empírico, ou mundo fenomênico, ou ainda mundo da vigília, e percorre seu processo criador de forma mais plena manifestando-se no mundo onírico. Se no mundo da vigília estamos diante da plasmação de formas que recobrimos com a linguagem, é no mundo do sonho que Apolo se revela autenticamente, onde as formas são moldadas em imagens oníricas e alcançam seu deleite máximo. Uma passagem do § 4 de *O Nascimento da Tragédia* nos ajuda a elucidar esse movimento:

Se portanto nos abstrairmos por um instante de nossa própria “realidade”, se concebermos a nossa existência empírica, do mesmo modo que a do mundo em geral, como uma representação do Uno-Primordial gerada em cada momento, neste caso o sonho deve agora valer para nós como a aparência da aparência; por conseguinte, como uma satisfação mais elevada do apetite primevo pela aparência.<sup>39</sup>

Esta passagem aborda muito do que já foi exposto acerca do conceito de realidade para Nietzsche, mas traz dois elementos fundamentais: o Uno-Primordial e o deleite apolíneo no sonho como “aparência da aparência”. Quanto ao Uno-Primordial, abordaremos ele melhor quando nos determos sobre o dionisíaco, por ora basta ressaltar que para Nietzsche, toda a realidade empírica é representação do Uno. Assim, como já exposto, o impulso apolíneo aparece como modo de determinação da aparência, força plástica que configura a multiplicidade e a individualidade das formas assumidas sob as quais as coisas aparecem. Nosso mundo empírico seria, a cada instante, uma nova configuração do impulso apolíneo, plasmando a cada momento a forma da aparência do mundo. Esse universo da aparência alcança seu deleite no sonho, como aparência da aparência, o outro elemento fundamental da passagem citada.

---

<sup>38</sup> NT, § 1, p. 27.

<sup>39</sup> NT, § 4, p. 36.

A aparência do mundo não seria todo o desdobramento do impulso apolíneo; o mundo dos sonhos, as ideias, a imaginação, a fantasia, seriam plasmação de novas figuras que povoam o aparecer, garantindo uma “satisfação mais elevada do apetite primevo pela aparência”. A sensação da aparência permite o deleite na própria dinâmica de constituição e modelagem plástica das formas. O impulso apolíneo atuando no sonho, como aparência da aparência, cria a bela aparência onírica, dá a medida da figuração e realiza-se a cada nova configuração do sonho em seu sonhar. Ser aparência da aparência indica o sonho como uma necessidade transbordante do modo de ser apolíneo, quer dizer, o impulso cuja característica é produzir aparência goza e regozija a si mesmo no sonho. Nietzsche afirma, assim, que a “natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida”<sup>40</sup>. Nietzsche reconhece, neste caráter reparador, que a dimensão apolínea da natureza torna a vida possível e digna de ser vivida. Uma vida digna de ser vivida exige, portanto, uma constante reparação de suas tormentas, de seu despedaçamento em indivíduos; uma revitalização que é alcançada somente na arte, como veremos no capítulo seguinte, mas que no sonho se observa algo análogo à atmosfera artística, como uma disposição onírica para a criação artística.

Se Apolo “é o princípio da luz, que faz surgir o mundo a partir do caos originário; é o princípio ordenador que tendo domado as forças cegas da natureza, submete-as a uma regra”<sup>41</sup>, o sonho é o espaço do deleite por meio do qual a vida, sob bela imagem, acolhe a natureza artística que a torna possível a cada instante. O caos originário, as forças cegas da natureza, são aqui reparados pela clareza e serenidade de Apolo. O caos originário se despedaça em fenômenos, aparências individuadas; um desses fenômenos, o homem, sonha, e em sonho nascem aparências das aparências. O sonho é revitalizante para o homem, pois a sensação da aparência que só o sonho consuma posiciona o homem no seio da criação apolínea. Apolo, deus da beleza, embeleza a vida no mundo onírico, mas não apenas com imagens idílicas, radiantes e resplandecentes, mas também com imagens “sombrias, tristes, escuras, as súbitas inibições, as zombarias do acaso, as inquietas expectativas [...] não só como um jogo de sombras – pois a pessoa vive e sofre com tais cenas – mas tampouco sem aquela fugaz sensação da aparência”<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> NT, § 1, p. 26.

<sup>41</sup> DIAS, op. cit. p. 86.

<sup>42</sup> NT, § 1, p. 26.

É significativo que Nietzsche destaque que a pessoa vive e sofre com as cenas de um sonho, mas não sem a sensação fugaz da aparência. As sensações que o sonho provoca afetam o sonhador, que as vive intensamente, mas justamente na sensação de aparência está o olhar solar de Apolo, que mesmo colérico se consagra na beleza. Este sonho se delicia a si mesmo na fugaz sensação da aparência, mesmo em cruéis aparências. Tanto mais elevada é sensação da aparência, mais elevado é o deleite apolíneo, por isso Apolo, como impulso da natureza, não se limita ao mundo empírico, mas transborda e se eleva no sonho. O sonho transcorre na sensação originária do modelar plasmador da individuação dos fenômenos. Este estado de deleite e satisfação apolínea é também a realização da vida, com ela o homem pode transfigurar o horror em beleza, e tornar a vida desejável. O movimento criador que em o sonho faz de todo ser humano um artista consumado significa que, para existir, a vida exige a arte.

### **1.3.Dionísio: embriaguez, terror e êxtase**

#### **1.3.1. Dionísio como afecção de ânimo**

Como? Tornar a vida desejável? Desejável diante de quê? De representações e outros palcos da beleza? Tornar a vida bela? E o que é a beleza? Um criativo virar de olhos diante do fundo do mundo – ou de um mundo sem fundo? Não há, dentro de cada fantasia, um eco de horrível, nauseante, de ferida e dor primordial? Um tanto de dissonância, de despedaçamento, de plena contradição, de caos originário? Não quer uma outra voz falar, um outro timbre cantar, um outro espasmo gritar e rasgar essas belas aparências, tão meticulosamente medidas e fundadas no seio da emergência da forma? Dionísio, deus do excesso, do êxtase, da desmedida, extravagância e transbordamento abre os portões dessa outra metade da arte, sem a qual nada, nem mesmo Apolo, poderia se firmar...

Dos dois universos artísticos apresentados por Nietzsche, Dionísio é o universo da embriaguez. Até agora observamos Apolo enquanto impulso da natureza, o modo como ele perfaz o mundo fenomênico e se realiza plenamente na aparência da aparência formada no sonho. Até aqui também ficou entrevisto em algumas passagens o Uno-Primordial, ligado a outros termos como o caos originário e o despedaçamento do qual nasce o mundo fenomênico através de Apolo. Dirigir-nos-emos agora ao dionisíaco como impulso da natureza, de modo

que Apolo, embora seja responsável por toda a conformação da natureza, não é entendido por Nietzsche como o principal nem como o mais fundamental dos impulsos artísticos.

Com efeito, o universo apolíneo constitui o mundo da aparência, de modo que Nietzsche, ao dirigir-se ao dionisíaco, pensa nele fundamentalmente como essência; se natureza pode ser entendida como próxima do sentido grego de *physis*, Dionísio pode ser associado ao sentido grego de *arché*, sendo o íntimo e força originária de toda a existência, que Nietzsche denomina também de Uno-Primordial. Neste tópico, iniciaremos pelo exame do que é Dionísio no sentido do Uno-Primordial ou da vontade, termos utilizados por Nietzsche a partir da filosofia de Schopenhauer<sup>43</sup>, mas os colocaremos aqui no sentido propriamente nietzschiano à época de *O Nascimento da Tragédia*, isto é, como impulso artístico da natureza. Num segundo momento, trataremos do terror dionisíaco e sua relação fundamental com o êxtase.

Quanto ao Uno-Primordial, entendido como essência, se faz necessário observar seu modo de ser enquanto essência. Para tal, tomemos esta passagem do § 4 de *O Nascimento da Tragédia*:

“[...] o verdadeiramente-existente [*Wahrhaft-Seiende*] e Uno-primordial, enquanto o eterno-padecente e pleno de contradição necessita, para sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa – aparência esta que nós, inteiramente envolvidos nela e dela consistentes, somos obrigados a sentir como o verdadeiramente não existente [*Nichtseiende*] [...]”.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Embora Nietzsche utilize Apolo e Dionísio em sentido análogo ao de Representação e Vontade, de Schopenhauer, não há um consenso sobre uma então correspondência entre o dionisíaco e o Uno-Primordial. Márcio José Silveira Lima (2006, p. 45), recorrendo a anotações póstumas de Nietzsche do mesmo período de *O Nascimento da Tragédia*, afirma: “para Schopenhauer, de um lado está a vontade, a coisa-em-si; do outro, a representação, o mundo fenomênico. Entre elas estão as ideias, a forma mais adequada de objetividade. Segundo Nietzsche, de um lado está o Uno-Primordial, a coisa-em-si; do outro está o fenômeno, o mundo apolíneo da representação. Entre eles está a vontade, o dionisíaco como forma fenomênica mais geral”. Lima afirma que assim Nietzsche se põe ao lado de Kant e contra Schopenhauer, posto que o Uno (coisa-em-si) seria inalcançável, e tanto o apolíneo quanto o dionisíaco estariam acessíveis no campo fenomênico, posto o dionisíaco como o fenômeno mais próximo da coisa-em-si inapreensível. Concordamos em parte com esta interpretação, quanto ao Uno ser inapreensível e identificado como coisa-em-si, mas não em oposição a Schopenhauer, nem tomando a vontade como algo somente fenomênico. Optamos aqui pela leitura de Rosa Dias (2011, *op. cit.*), que identifica vontade e Uno-Primordial, de modo tal que o fundo dionisíaco (o Uno), inapreensível, deixa marcas da dor primordial em suas individuações apolíneas e estas marcas compõem as vontades observadas como fenomênicas, ou, estados de ânimo no interior da aparência, que transbordam na embriaguez e êxtase dionisíacos até a diluição do apolíneo no inapreensível da vontade. Discorreremos sobre esses aspectos ao longo do texto.

<sup>44</sup> NT, § 4, p. 36.



Nietzsche nos fala aqui do Uno-Primordial como “eterno-padecente e pleno de contradição”, essa afirmação aponta para uma condição de perpétua aniquilação, um estado de chaga e dor primordiais; ser eterno-padecente é um ferir-se constante, uma tumescência repleta de dor que não se suporta como dor. Tal situação é plena de contradição, pois a dor não se suporta como tal, ela se produz aniquilando-se, isto é, a condição de aniquilação da dor é a dor mesma se perfazendo como íntimo da existência. O Uno é ainda o indeterminado, o fundo sem forma; quando afirmamos que Apolo traz à presença o que antes não havia, ou, que traz uma forma de seu não-ser até a vigência de seu ser, ou de sua aparência, este “não-ser” não implica, para Nietzsche, um vazio ou um nada, mas precisamente este fundo sem forma onde predomina a dor primordial. Esta situação não pode se sustentar por muito tempo e, então, irrompe do próprio Uno, seu despedaçamento; ele se estilhaça em fenômenos, que ganham forma através do impulso apolíneo. Uma passagem de Rosa Dias sintetiza tal situação:

A vontade, ou o uno primordial, tal como Nietzsche a identifica, é um ser que traz em si uma guerra sem limites. Vivendo em constante contradição consigo mesmo, em incessante dor, esse ser não pode permanecer por muito tempo indeterminado. Uma força vinda dele mesmo obriga-o a fragmentar-se, a multiplicar-se em seres finitos, a fixar-se em imagens e a produzir o mundo das formas individuais, da realidade fenomênica.<sup>45</sup>

Esse fundo disforme, no entanto, é o “verdadeiramente existente”. Apolo cria as belas imagens e a individuação de modo a sanar uma dor primordial, que é o Uno, como remédio e deleite revitalizante do despedaçamento, mas, para Nietzsche, a bela aparência apolínea, precisamente por seu caráter de aparência, constituiria apenas sombras e vultos do Uno-Primordial, então despedaçado. “Verdadeiramente existente”, no entanto, não pode ser tomado como o verdadeiro, como aquela realidade autônoma e exterior mencionada anteriormente e alvo das críticas de Nietzsche. Pelo contrário, este verdadeiramente existente é o mais distante da razão, ele tampouco conduz a razão para o conhecimento verdadeiro da realidade, mas antes busca a redenção na aparência, pois “necessita, para sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa”. O “verdadeiramente” aí não implica na verdade como correspondência entre o enunciado e a coisa, mas ao sem fundo, o inesgotável, inapreensível pela razão; mas, apenas acessível, não em sua integralidade, devido a seu caráter aniquilador,

---

<sup>45</sup> DIAS, op. cit. p. 88.

ao sentir, como movimento interno onde a razão não aparece como mais que representação. O Uno-Primordial é o verdadeiramente existente, mas necessita da bela aparência para alcançar a redenção e sanar sua também dor primordial plena de contradição, ou seja, o verdadeiramente existente não chama nem quer a sua “verdade”, mas sim se recobrir da aparência prazerosa, possibilitada pelo impulso apolíneo. Tal aparência, no entanto, é posta por Nietzsche como o “verdadeiramente não existente”. Dito mais claramente, a aparência, na qual “nós, inteiramente envolvidos nela e dela consistentes”, não é o real nem o mais fundamental, ela por si só não existe, o único existente é o Uno, o um. Tanto o mundo da vigília quanto o mundo onírico surgem do estilhaçamento do verdadeiramente existente, assumindo apolineamente múltiplas aparências individuais desses estilhaços.

Deste modo, temos agora uma visão mais clara dos dois impulsos artísticos da natureza: Apolo, o princípio de individuação, e Dionísio, o Uno-Primordial. Rosa Dias nos auxilia a sintetizar todo esse movimento do Uno-Primordial e seu dilaceramento em indivíduos, na seguinte passagem:

O mundo fenomênico, como resultado desse movimento do querer, traz em si as marcas da dor, do despedaçamento do uno primordial, e para libertar-se dessa dor, faz um segundo movimento, dessa vez estético, reproduzindo o movimento inicial que a vontade realizou em direção à aparência. Desse último, emana a aparência da aparência ou a bela aparência do sonho, um bálsamo para o querer, um remédio para libertá-lo momentaneamente da dor pelo seu desmembramento em indivíduos.<sup>46</sup>

O dionisíaco, assim, expressa fundamentalmente uma disposição de humor que não cabe em si mesma, se despedaçando em aparências. Cada aparência, portanto cada forma moldada pelo impulso apolíneo, não se encerra no modo de aparição da aparência que observamos através da consideração apolínea como elemento artístico de gênese da criação, mas cada aparência carrega as marcas do despedaçamento, guardando o estado de ânimo que a cada instante ecoa no modo de aparição da aparência, que Rosa Dias identifica como “as marcas da dor”, que o mundo fenomênico carrega como resultado do movimento do querer. O Uno, como estado de indeterminação plena de contradição, não cabe em si mesmo e se rompe; a dor primordial, que já é este estado de contradição, toma forma no despedaçamento do qual os

---

<sup>46</sup> DIAS, op. cit. 2011, p. 88.

indivíduos, as aparências, emergem como representações dessa dor e separação do Uno – como a criança que, ao nascer, chora...

Em outras palavras, observa-se a existência de uma afecção de ânimo determinando a emergência da aparência a cada instante, de modo tal que o impulso apolíneo não faz outra coisa senão moldar este ímpeto interno numa forma sensível. Se observo um sorriso, o acontecimento deste sorriso não se encerra no molde, na medida de sua aparência, mas ele indica, como intuitivamente sabemos, um estado de ânimo. Cada expressão de uma pessoa, seja de medo, alegria, raiva, angústia, serenidade, se perfaz como forma aparente de um estado de ânimo, uma disposição de humor, que alcança a vigência na plasmação apolínea, a qual captamos e nomeamos através das transposições metafóricas dos fenômenos, já examinadas aqui. Mas não apenas as emoções humanas, toda a realização da aparência é atravessada por disposições de ânimo; os seres vivos em geral, os vegetais, as paisagens, os objetos, os pensamentos, os sonhos... seriam a forma sensível de estados de ânimo vindos do fundo originário da existência que, ao se dilacerar, doa, a cada instante, um ânimo a cada aparição das formas individuais: “O que denominamos ‘sentimento’ (*Gefühl*) a filosofia que caminha pelas vias de Schopenhauer nos ensina a conceber como um complexo de representações inconscientes e de estados da Vontade”<sup>47</sup>. O que Nietzsche indica, apoiando-se em Schopenhauer, é que estes estados de ânimo se aproximam mais do “verdadeiramente existente”; não é o sorriso que existe propriamente, ele é apenas a sombra sensível da afecção de ânimo que o impele a irromper na aparência. A cada instante, uma disposição de ânimo requisita uma nova configuração da aparência.

O “verdadeiramente existente”, contudo, não é o que se poderia tomar como o âmbito dos sentimentos, emoções e o humor de cada indivíduo em sua individualidade, pois Nietzsche não se dirige ao indivíduo ao se dirigir ao dionisíaco. Com efeito, o âmbito do humor de cada indivíduo pode ser tomado mais precisamente como o que Rosa Dias aponta como as “marcas da dor”, que cada fenômeno carrega do inesgotável despedaçamento do Uno-Primordial. Tais marcas se configuram a cada instante como nuances do humor que compõem a diversidade de individuações do mundo apolíneo. O Uno mesmo é metafísico, não é acessível em sua totalidade nem tão pouco à sensibilidade, “o plano metafísico encontra a sua distinção

---

<sup>47</sup> VD, § 4, p. 32.

fundamental no cerne de sua absoluta não-fenomenalidade”<sup>48</sup>. Assim, o verdadeiramente existente é o metafísico, o âmbito das emoções no interior do indivíduo expressa o estilhaço do Uno já em conexão com as conformações apolíneas, através da qual é possível sentir sensações em ruptura, isto é, as sensações de humor dos indivíduos, mas não em união com o Uno. O Uno-Primordial só se oferece ao indivíduo através da desintegração do indivíduo: mesmo a mais forte das emoções, enquanto for vivida de forma individuada, ainda está em conexão com Apolo. A reunião dionisíaca com o Uno-Primordial se dá na diluição do indivíduo, ou seja, só se dá de modo que o indivíduo se dissolva no todo e portanto que, em todo caso, não apreenda o Uno, que em sua absoluta não-fenomenalidade, se mostra desde sempre inapreensível. A conexão com o Uno-Primordial está além de toda experiência sensível, instintiva e emocional que caiba no indivíduo – uma tal conexão jamais visa o indivíduo, é o gozo do Uno-Primordial que se realiza na desintegração das individuações. Um tal estado de desintegração só é possível a partir de uma disposição de humor específica, que Nietzsche identifica como correlata à embriaguez. Esta disposição de ânimo carrega em si o êxtase dionisíaco, mas este êxtase só pode ser visado a partir de uma consideração sobre o terror, estado de ânimo intrínseco ao despedaçamento das formas apolíneas. Esta relação entre terror e êxtase, assim, é fundamental para entendermos o dionisíaco.

### 1.3.2. Dionísio entre o terror e o êxtase

Tendo em vista então que o fundo dionisíaco da natureza é, para Nietzsche, fundamentalmente dor e contradição, o apontamento do terror em Dionísio começa agora a se caracterizar para nós de forma mais nítida e podemos nos dirigir a ele. O próprio Nietzsche atesta esse terror dionisíaco através de Schopenhauer. Numa passagem de *O Mundo como Vontade e Representação*, “Schopenhauer nos descreveu o imenso *terror* que se apodera do ser

---

<sup>48</sup> CASANOVA. *O Instante Extraordinário*, *op. cit.*, p.46.

humano<sup>49</sup> quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal”<sup>50</sup>. Terror aqui significa a destruição da bela aparência, isto é, que a conformação da medida apolínea se desfaz em desmedida, desmesura, e passa a perder a vigência da forma alcançada. Tal diluição da aparência se deve ao movimento dionisíaco de aniquilamento. Podemos assim perguntar: se o dionisíaco, enquanto Uno-Primordial pleno de contradição, alcança a redenção na bela aparência, por que então seu aspecto de aniquilação não se retém na conformação apolínea? Por que a chamada redenção apolínea, ao sanar a dor primordial com a aparência e o sonho, não impede o aniquilamento de suas formas? Tais questões nos dirigem para o interior do devir.

Primeiramente, o aspecto de aniquilamento constituinte do impulso dionisíaco é, em seu próprio modo de determinação, pleno de contradição, isto é, sua satisfação na bela aparência não significa que o movimento de aniquilamento, como desmedida, se refreie, muito menos que desapareça nas conformações de Apolo; se isso ocorresse, significaria o desaparecimento do próprio impulso dionisíaco. O caráter de desmedida atua simultaneamente ao de medida. É neste sentido que, ao tratar de impulsos artísticos da natureza, Nietzsche nos apresenta o modo de emergência de todo o acontecer. Apolo e Dionísio são o modo de ser do devir. Se Apolo é o impulso conformador, que doa forma e medida ao fenômeno, Dionísio é o impulso aniquilador, que, simultaneamente, desintegra a forma alcançada, criando, por sua vez, a abertura para o nascimento de novas aparências – o dionisíaco é assim também e fundamentalmente criador, no sentido de que a cada instante, o aniquilamento é um querer avassalador que, ao destruir, requisita mais criação, e que nessa irrupção, cria a possibilidade criadora, inspira a plasmação apolínea. Assim, a cada instante se perfaz e se desfaz uma forma. Essa dinâmica de criar e destruir a aparência constitui o movimento interno do devir. Cada instante é resultado do movimento de criação e destruição da forma, que, sempre simultaneamente, em simbiose, germina e traga a aparência do inaudito, do Uno-Primordial. Todo o acontecer, portanto, depende da dinâmica Apolo e Dionísio, que dessa forma se realizam como impulsos artísticos

---

<sup>49</sup> Esforçamo-nos neste primeiro capítulo em não considerar o “mundo humano” na análise da metafísica dos impulsos artísticos da natureza, de modo a notar nesses impulsos o modo de ser (criador, artístico) da natureza nela mesma; porém, este tópico específico exige uma tal consideração da experiência humana, visto que o terror é singularmente humano. A relação do homem com os impulsos apolíneo e dionisíaco, no entanto, será mais propriamente trabalhada a partir do capítulo 2.

<sup>50</sup> NT, § 1, p. 26, grifo do autor.

da natureza. O momento de aniquilação da forma devolve a forma ao seu não-ser, que, em dor, se rasga novamente para uma nova conformação em bela aparência.

A situação de terror ocorre nesta desintegração, que garante ao existente um caráter de instabilidade e traz para a aparência também a marca da plena contradição. Se Apolo depende de Dionísio para dar medida ao ímpeto que irrompe da dor primordial, Dionísio também depende de Apolo para escapar momentaneamente de seu próprio poder aniquilador, isto é, de seu terror. Dionísio, então, é aquele que se despedaça em fenômenos, mas também é aquele que despedaça os próprios fenômenos, devolvendo-os à unidade do Uno e se estilizando novamente. Uma passagem da segunda extemporânea de Nietzsche, *Sobre a Utilidade e os Inconvenientes da História para a Vida*, nos dá elementos para elucidar a dinâmica do devir:

[...] o instante, aparecendo e desaparecendo como um relâmpago, vindo do nada e retornando a ele [...] Quando, enfim, a morte trazer o esquecimento desejado, ela suprimirá também o presente e a existência, selando assim esta verdade de que “ser” (*Dasein*) não é senão um ininterrupto “ter sido”, uma coisa que vive de se negar e de se consumir, de se contradizer a si própria.<sup>51</sup>

Esta passagem é por demais explícita quanto à dinâmica do devir em seu movimento de criação e destruição de instantes, que, “aparecendo e desaparecendo como um relâmpago”, retiram da medida apolínea seu caráter de estabilidade e conformação, o devir aparece ao homem como “uma coisa que vive de se negar e de se consumir, de se contradizer a si própria”; com “vive de se negar e de se consumir”, Nietzsche quer dizer que o modo de ser do devir é aniquilar tudo que ele mesmo traz à vigência, em consonância com a afirmação final, “de se contradizer a si própria”. Como já exposto, o movimento de plasmação apolínea vive em comunhão com a aniquilação dionisiaca, cujo caráter pleno de contradição alcança também o mundo fenomênico com a constante nascividade e destrutibilidade de todas as coisas. Um tal movimento desestabilizador da bela aparência apolínea e do mundo consciente da vigília, seguro de suas representações, só pode aparecer como horrendo, terrível, aos olhos do homem. A vida apareceria justamente como um desaguar no nada, de modo que o homem que estivesse condenado a ver tudo em devir “não acreditaria mais em si, veria tudo se dissolver numa

---

<sup>51</sup> NIETZSCHE. Sobre a Utilidade e os Inconvenientes da História para a Vida. In: **Escritos Sobre História**. Rio de Janeiro, ed. PUC-Rio, São Paulo, Loyola: 2005, p. 70, 71.

multidão de pontos móveis e deixar-se-ia arrastar por esta torrente do devir”<sup>52</sup>. Desse modo, poderíamos perguntar por que Nietzsche considera o dionisíaco como mais fundamental que o Apolíneo. Até aqui é Apolo que se mostra o criador, conformador e que, afinal, plasma toda aparição e parece ser o verdadeiro responsável pelo acontecimento do mundo como acontecimento estético. Poder-se-ia perguntar se Apolo, como plasmador da bela aparência, território pleno de satisfação e contemplação prazerosa pela aparência, Apolo como espaço de plenitude e realização, que salva o homem e toda a criação do horrível e da crueldade da existência, Apolo que, em suma, transforma o estado de ânimo de dor inaudita em deleite universal, poder-se-ia perguntar porque desejar Dionísio, porque não assumir Apolo como o fundamental, curador da ferida da existência e verdadeiro poder artístico criador, em oposição ao impulso dionisíaco, tomado como destruidor e aniquilador da arte.

Nietzsche, no entanto, menciona a beberagem narcótica dos homens e, principalmente (para nossos objetivos), “a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria”<sup>53</sup>, como despertar de transportes dionisíacos, promotores de um completo autoesquecimento. A embriaguez<sup>54</sup>, como êxtase, é posta por Nietzsche em total conexão com o terror antes mencionado:

Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da embriaguez.<sup>55</sup>

O êxtase dionisíaco é posto em acréscimo ao terror, quer dizer, apesar do terror e junto a ele se dá o êxtase. O terror é absoluto apenas da perspectiva apolínea, isto é, da confiança no princípio de individuação, tal qual a metáfora de Schopenhauer sobre o barqueiro<sup>56</sup>, citada por Nietzsche, onde o barqueiro confia na frágil embarcação como o indivíduo confia no princípio

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>53</sup> NT, § 1, p. 27.

<sup>54</sup> Cabe notar que a embriaguez que produz esse autoesquecimento não deve ser tomada no sentido corriqueiro, da embriaguez ligada ao álcool. É certo que Nietzsche aponta a “beberagem narcótica” (NT, § 1, p.27), mas esta não é a única nem a principal fonte de embriaguez como estado dionisíaco; além das forças primaveris na natureza, também a música, nas artes, aparece como um poderoso signo de embriaguez, como será exposto mais adiante, no capítulo 2.

<sup>55</sup> *Idem*.

<sup>56</sup> Cf. *idem*.

de individuação – é apenas deste ponto de vista que a ruptura dionisíaca do princípio de individuação lança o homem ao terror, como se a frágil embarcação, destruída pela tempestade, naufragasse e tragasse o homem na violência do oceano da vontade. Mas Nietzsche traz uma nova perspectiva, além da de Schopenhauer, ao acrescentar o êxtase, que ascende do íntimo do homem e da natureza, este êxtase se dá precisamente da ruptura do *principium individuationis*, a mesma ruptura que traz o terror para o apolíneo. Segundo Rosa Dias “[...] a embriaguez é o estado que destrói, despedaça, abole o finito e o individual. Nela, desfazem-se os laços do princípio de individuação, rasga-se o véu das ilusões para deixar aparecer uma realidade mais fundamental: a união do homem com a natureza”<sup>57</sup>; uma tal união do homem com a natureza significa aqui a união do homem com o espaço de gênese e florescência de toda a criação, uma vez que tomamos natureza como análoga aquele sentido de *physis* anteriormente mencionado, o homem se une com a natureza através do autoesquecimento a que Nietzsche identifica pelo signo da embriaguez. No entanto, se o despedaçamento do finito e individual é marcado pelo terror, em que sentido o êxtase marca a união do homem com a natureza? Isto é, em que sentido Dionísio, enquanto impulso artístico da natureza, significa êxtase tendo em vista o instante originário de toda a criação? Em que sentido o terror do despedaçamento implica no prazer pela aniquilação, ou, mais precisamente, em que sentido a aniquilação compõe um traço fundamental da arte? Uma passagem de *O Nascimento da Tragédia* nos auxilia com estas questões:

[...] Apolo quer conduzir os seres singulares à tranquilidade precisamente traçando linhas fronteiriças entre eles e lembrando sempre de novo, com suas exigências de autoconhecimento e comedimento, que tais linhas são as leis mais sagradas do mundo. Mas, para que a forma, nessa tendência apolínea, não se congelasse em rigidez e frieza egípcias, para que no esforço do prescrever às ondas singulares o seu curso e seu âmbito não fosse extinto o movimento do lago inteiro, de tempo em tempo a maré alta do dionisíaco torna a desfazer todos aqueles pequenos círculos em que a “vontade” unilateralmente apolínea procura constringer a helenidade.<sup>58</sup>

Nietzsche aqui apresenta o aspecto unilateral de Apolo. Quando, através do impulso apolíneo, uma forma alcança sua vigência, o mesmo impulso apolíneo atua de modo a petrificar a forma alcançada; ao dar forma e satisfazer-se nelas, o impulso apolíneo movimenta-se

---

<sup>57</sup> DIAS, op. cit. 2011, p. 87.

<sup>58</sup> NT, § 9, p. 65.



também no sentido de fixar a forma, de mantê-las dentro da medida estabelecida, de torná-las imutáveis. Para impedir que a forma apolínea “não congelasse em rigidez e frieza egípcias”, o dionisíaco se ergue como maré alta e aniquila a forma dissolvendo-a no Uno-Primordial. Dionísio aqui aparece como possibilitador da dinâmica artística da natureza. O deleite apolíneo é levado ao terror da aniquilação dionisíaca, mas justamente nesse terror se encontra o êxtase. O êxtase dionisíaco significa precisamente que a aniquilação da forma promove uma abertura na qual se revela o movimento íntimo da natureza, o aniquilamento da forma apolínea desfaz a rigidez tirânica da medida que impunha permanência absoluta de uma forma alcançada. Tal qual as ondas do mar retornam à unidade do oceano e deixam de ser ondas em suas formas individuais, o homem enfim se reconcilia com a natureza em seu autoesquecimento. Dionísio reposiciona a vontade na abertura na qual todas as possibilidades de existência estão abertas para se realizarem na criação de novas aparências; esse espaço do aberto é o espaço do *êxtase*.

Com efeito, o apolíneo não é aqui aniquilado, mas requisitado a criar a cada instante novas aparências. O aniquilamento dionisíaco de uma forma exige de Apolo a criação de novas, tal qual o oceano “exige” novas ondas que se quebram para as próximas alcançarem a vigência. “À medida que inviabiliza a fixação do real em uma única de suas possibilidades singulares e torna incontornável o movimento de retração, o elemento dionisíaco não aniquila, mas vitaliza a própria pulsão conformadora”<sup>59</sup>. Assim, o êxtase dionisíaco é a libertação das regras de Apolo, manifestando-se na desmedida, e a desmedida, extasiada, é o instante em que “a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem”<sup>60</sup>.

Essa festa de reconciliação da natureza com o homem é o instante em que o homem, imerso em autoesquecimento e embriaguez, é lançado ao aberto. Estar lançado ao aberto significa extasiar-se no desmedido, realização máxima do impulso dionisíaco na natureza. Êxtase é estar entregue a todas as possibilidades, isto é, romper as delimitações do impulso apolíneo, que realizava uma certa possibilidade fenomênica; esta ruptura, se gera o terror do aniquilamento, gera também o êxtase da libertação daquelas delimitações. A inesgotável fertilidade da natureza e Uno-Primordial ganha voz no êxtase, o autoabandono à eterna nascividade do mundo é

---

<sup>59</sup>CASANOVA, op. cit. 2003, p. 35.

<sup>60</sup> NT, § 1, p. 28.

recebido com acolhimento pelo eterno jorrar da correnteza, que sempre e novamente abre a vida para o poder nascer. Nietzsche expressa esse instante dionisíaco pela euforia e encantamento abertos pelo êxtase como satisfação e gozo absoluto do Uno-Primordial:

Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno primordial, revela-se aqui sob frêmito da embriaguez.<sup>61</sup>

A passagem é clara: o estado de embriaguez é o espaço de realização da “deliciosa satisfação do Uno-Primordial”, a natureza artista se oferece em toda sua força, toda sua inteireza, neste transcorrer de união com seu filho perdido. Se Nietzsche afirma do estado apolíneo do sonho como o espaço onde cada ser humano é um artista consumado, agora, sobre o dionisíaco, afirma que “O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte”. No sonho os poderes artísticos da natureza atravessam o homem sem que ele perca sua individualidade, de modo que ele contemple a plasmação apolínea que nasce de sua individualidade na formação dos sonhos. Na embriaguez dionisíaca a individualidade se despedaça e o humano se dissolve deliciosamente na afecção de ruptura, alcançando o êxtase máximo na sensação de abertura para todas as possibilidades. Tudo se torna possível e nada pode mais medir nem fixar qualquer limite, assim, o homem “se sente um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem”. A diferença entre o sonho e a embriaguez se mostra nítida aqui, em sonho ele via os deuses, na embriaguez ele próprio se sente um deus, pois já não conhece limites, ele não cabe em si, pois já não há mais um “si”, somente o Uno, que, extasiado, toma a fala. Ver deuses em sonhos fazia do homem artista, sentir-se um, em êxtase, o faz obra de arte. Em *A Visão Dionisíaca do Mundo*, Nietzsche afirma: “O poder artístico da natureza, não mais o de um homem, revela-se aqui: uma argila mais nobre é aqui modelada, um mármore mais precioso é aqui talhado: o homem. Este homem, conformado pelo artista Dionísio, está para a natureza assim como a estátua está para o artista apolíneo.”<sup>62</sup> O homem já não ressoa o plasmar

---

<sup>61</sup> NT, § 1, p. 28.

<sup>62</sup> VD, § 1, p. 9.

de imagens, mas se funde ao ímpeto originário que agora se revela o verdadeiro criador, artista e sujeito existente, o Uno-Primordial, o “artista Dionísio”. Somente assim o homem pode, cantando e dançando, “sair voando pelos ares”; as imagens que Nietzsche evoca são absolutamente abundantes, transbordantes, pois o que é visado é propriamente um estado de transbordamento. O prazer de libertar-se da rigidez conformadora do impulso apolíneo devolve o homem ao instante originário de gênese artística da natureza, “com o colapso do princípio de individuação, pela intensificação das emoções dionisíacas, tudo volta a seu ponto de origem, à unidade primeira”<sup>63</sup>. Assim, o Uno-Primordial alcança sua plena satisfação no instante em que ele retorna à abertura de todas as possibilidades, de modo tal que o êxtase do aberto, enquanto dura, é o gozo máximo do Uno. Mas o êxtase não permanece. O êxtase termina simultaneamente ao modo que a abertura de todas as possibilidades comece a se mostrar como algo indeterminado; no momento em que as possibilidades se mostram como indeterminação, isto é, como não realização de nenhuma possibilidade, a dor primordial toma o lugar do êxtase, e precisa novamente sanar a dor na plasmação de belas aparências...

Até aqui examinamos Apolo e Dionísio como impulsos artísticos da natureza, ou seja, não entramos ainda no mundo humano propriamente, observamos os impulsos como modos de ser da natureza, o homem até aqui foi citado apenas como elemento através do qual a natureza também atua e se realiza. O conceito de vida em *O nascimento da Tragédia* se expressa assim como este movimento entre o apolíneo e o dionisíaco, de modo que sua dinâmica interna constitui a natureza do devir, e que um impulso vitaliza o outro garantindo a eterna fertilidade, gênese e florescência da criação e do acontecer. A partir de agora começaremos a observar o mundo humano atuando com estes impulsos e, mais detidamente, os gregos, conforme Nietzsche os apresenta e como a arte trágica grega se fez em ressonância com Apolo e Dionísio.

---

<sup>63</sup> DIAS, op. cit. 2011, p. 89.

## 2. A AFIRMAÇÃO DA VIDA ATRAVÉS DA ARTE

Ao nos dirigirmos inicialmente a Apolo e Dionísio como impulsos artísticos da natureza, examinamos o devir como movimento de criação composto pela atuação desses impulsos. O devir, no entanto, aparece ao homem como repleto de terror, visto que o homem, considerado empiricamente, como uma individuação fenomênica do Uno-Primordial, é também mais uma conformação e aparência plasmada pelo impulso apolíneo e que está condenado a desaparecer. Buscamos examinar agora como o homem, uma vez lançado a esta condição de evanescência e mortalidade que compõe o modo de ser dos impulsos artísticos, encontra na arte a salvação e suprema afirmação da vida diante dos horrores da existência.

Dessa forma, trataremos, neste capítulo, de observar, num primeiro momento, o pessimismo grego diante da existência, expresso na sabedoria de Sileno; em seguida, analisaremos como a arte, enquanto produção humana, é produzida em *mimesis* com a vida – a dinâmica dos impulsos apolíneo e dionisíaco –, em cuja imitação a arte afirma a vida, tanto de forma apolínea, como nas artes plásticas, quanto de forma dionisíaca, expressa na música; num terceiro momento dedicamo-nos ao exame de como, para Nietzsche, dentre todas as artes, a tragédia ática constitui também a maior afirmação, unindo nela tanto as artes apolíneas quanto dionisíacas, sob regência da música, refletindo a simultaneidade dos impulsos artísticos da natureza e colocando o homem metafisicamente junto ao dionisíaco, sem sucumbir a sua força titânica descomunal.

### 2.1. Helenismo e pessimismo

Diante das forças implacáveis da natureza, Nietzsche entende que havia entre os gregos uma sabedoria pessimista. Uma vez que nós entendemos vida como fenômeno originado da dinâmica dos impulsos artísticos da natureza, cabe notar que a vivência da vida, isto é, a experiência de viver, apresenta-se como um mosaico de dores para o homem que lança olhares a seu interior mais íntimo, em que o próprio modo de ser da vida aparece como insuportável; vida, tal como é vivenciada, é o espaço que comporta o sofrimento. Diante disso, Nietzsche dirige-se aos gregos. Assim, cabem algumas questões, tais quais: Se Nietzsche observa um

pessimismo entre os gregos, como pode ao mesmo tempo defender entre os mesmos gregos a afirmação da vida? Que tipo de sabedoria pessimista nasce entre os gregos? Seria esse pessimismo nocivo à vida? Em suma: qual a relação dos gregos com a dor<sup>64</sup>?

Para aproximarmo-nos dessas questões, temos de examinar a experiência humana com o dionisíaco, de modo que uma tal experiência se mostre reveladora da verdade do mundo através da destruição das ilusões do impulso apolíneo, revelação esta que leva a uma sabedoria pessimista. Para dirigirmo-nos a esta experiência humana, comecemos pela própria sabedoria pessimista, expressa através da lenda de Sileno, tal como apresentada por Nietzsche:

Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio SILENO, o companheiro de Dionísio. Quando por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: – Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, *nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer<sup>65</sup>.

Nossa questão fundamental neste ponto é responder a seguinte pergunta: este pessimismo significa um declínio da vida? Pois, se é verdade que Nietzsche atribui aos gregos a afirmação incondicional da vida e, como vimos, vida, para o jovem Nietzsche, se perfaz na dinâmica dos impulsos artísticos da natureza, então, como um então desejo de inexistência, expresso pelos próprios gregos através de Sileno, não seria depreciador da vida? Não querer pertencer ao acontecimento vida, não seria esta a negação das negações?

A melhor coisa é não nascer, a segunda melhor é morrer. Um tal pensamento, no entanto, só poderia surgir de uma sensibilidade inefável, que acena no humano uma sintonia visceral com os impulsos da natureza que o constituem. A sensibilidade dos gregos, maior que qualquer

---

<sup>64</sup> A base para a investigação da relação dos gregos com a dor é reflexo aqui das discussões do grupo de estudos Nietzsche, cultura e crueldade, coordenado pela professora Mariana Lins Costa, sob o eixo interpretativo de sua pesquisa acerca das noções de sofrimento e sacrifício na obra de Nietzsche. Sobre tal temática, cf. COSTA, M. L. Sobre nobreza e sacrifício na era do niilismo: Uma releitura do capítulo “O que é nobre?” de Nietzsche. **Caderno de Resumos de III Semana de Filosofia Livre da UFS – O Manguezal**, v.1, n.6, p. 117-12, 2020. E também, da mesma autora: Vida e sacrifício em Nietzsche e Dostoiévski. In: **Minicurso de extensão Interfaces-Ifba II Ciclo**, 2020 (Palestra em evento online). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E9snnDIJEZA&t=2s>.

<sup>65</sup> NT, § 3, p. 33 (grifos do autor).

outra, no entender de Nietzsche, torna possível a sabedoria de Sileno, mas também sua inversão, como veremos, de modo que um tal movimento se dá pela experiência singular dos gregos com o dionisíaco. O impulso dionisíaco atravessa o homem, que se dissolve nele, reconciliando-se, em auto esquecimento, com a natureza. Mas Dionísio não é apenas impulso da natureza, aparece também como divindade entre os homens, e cabe notar que Dionísio não é uma divindade propriamente grega, mas vem da Ásia Menor, tendo aparições, por exemplo, na Trácia, Frígia e Babilônia:

Esse aspecto de estrangeiro é mostrado por Eurípides, na tragédia *As Bacantes*, em que Dioniso é visto como divindade recente (filho de Zeus e Sêmele), ou como filho da mortal Sêmele, ocultando assim a essência de sua divindade. Heródoto afirma que Dioniso foi o último deus reconhecido pelos gregos (*Histórias*, II, 52). Alguns relatos afirmam que Dioniso teria vindo da Ásia Menor, da Trácia, em meio a uma experiência religiosa marcada pela selvageria.<sup>66</sup>

Assim, observemos antes a experiência dionisíaca fora do mundo helênico, a fim de, através dela, alcançarmos o estado de ânimo próprio aos dizeres de Sileno. Dionísio não é uma divindade do horror ou do aniquilamento, mas, antes de tudo, do êxtase. Nietzsche destaca as festas orgiásticas dionisíacas, como as sáceas babilônicas, entre outras, caracterizando-as como um “dionisíaco bárbaro”, diferente do grego:

[...] não precisamos falar apenas em termos conjecturais para desvelar o enorme abismo que separa os *gregos dionisíacos* dos bárbaros dionisíacos. De todos os confins do mundo antigo – para deixar aqui de lado o moderno –, de Roma até a Babilônia, podemos demonstrar a existência de festas dionisíacas, cujo tipo, na melhor das hipóteses, se apresenta em relação ao tipo da festa grega com o barbudo sátiro, cujo nome e atributos derivam do bode, em relação ao próprio Dionísio. Quase por toda parte, o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desaçaimadas, até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade que a verdadeira “beberagem das bruxas” sempre me afigurou ser.<sup>67</sup>

Possuídos pela torrente dionisíaca num misto de volúpia e crueldade, os homens dissolvem todas as fronteiras traçadas pelo impulso apolíneo e dissolvem-se, eles mesmos, no êxtase

---

<sup>66</sup> ARALDI, Clademir. **Nietzsche: Do mito de Dioniso à visão dionisíaca de mundo**. UFPel, 1998, p. 2.

<sup>67</sup> NT, § 2, p. 30 (grifo do autor).

dionisíaco. De acordo com Roberto Machado, “o mundo apolíneo da beleza é o mundo da individuação (do indivíduo, do Estado, do patriotismo), da consciência de si. A individualidade, a consciência, é uma aparência, é uma representação do uno originário”<sup>68</sup>. Embora já tenhamos anteriormente indicado a relação Apolo e Dionísio como análogos à representação e vontade (uno originário) schopenhauerianos, respectivamente, esta passagem de Machado destaca o mundo humano – o indivíduo, o Estado, o patriotismo, a consciência de si – regido sob aquela tendência apolínea de criar medida, aparência, fronteiras. O mundo humano se perfaz em consonância com os impulsos artísticos da natureza, tendo no impulso apolíneo todas as delimitações da chamada civilização. Porém, toda essa medida é posta abaixo ante o prazer e brutalidade que ergue-se da embriaguez dionisíaca, que retira o homem de suas representações, num “comportamento marcado por um êxtase, um enfeitiçamento, uma extravagância de frenesi sexual que destrói a família, por uma bestialidade natural constituída de volúpia e crueldade, de força grotesca e brutal”<sup>69</sup>. Em outras palavras, o homem é atravessado pelos dois impulsos, apolíneo e dionisíaco. Cria para si uma aparência do mundo, atendendo os impulsos apolíneos que o atravessam, podendo assim ordenar o mundo, medindo e conformando suas experiências nele, até que os impulsos dionisíacos que também o atravessam criem o êxtase através do aniquilamento daquele mundo antes ordenado. Este êxtase é, simultaneamente ao aniquilamento das convenções morais, sociais e familiares, o nascimento daquele espaço de abertura para todas as possibilidades, onde o homem, arrebatado pela desmedida expressa no frenesi sexual e brutalidade natural, retroage à bestialidade e animalidade naturais, abandonando-se ao êxtase.

O que Nietzsche coloca como bárbaro é a desmesura desenfreada do impulso dionisíaco, vivido de forma avassaladora nas festas de celebração ao deus Dionísio nos povos da Ásia Menor. O caráter grotesco dessas celebrações ainda não confere ao dionisíaco o refinamento que apenas os gregos, com sua sensibilidade apurada, poderão realizar. Mas, para um tal movimento, o impulso apolíneo é também fundamental; é ele que, inicialmente, responderá à sabedoria popular marcada pelas palavras de Sileno.

---

<sup>68</sup> MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Verdade**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017, p. 28.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 32.

O êxtase dionisíaco, embora intenso, não dura, não produz permanência, de modo que, após passar seu efeito, devolve o homem a suas antigas conformações de maneira desconcertante, pois agora o homem não pode mais olhar para a vida sem carregar consigo o horror de que a vida mesma é sem sentido<sup>70</sup>, que todo o universo de significados proporcionado pela medida apolínea se revela então como mentira. O mundo do indivíduo, com sua identidade, família, comunidade, historicidade, civilização, valores e regras sociais, aparece como o véu de Maia que esconde e cobre com belas aparências aquela verdade de desmesura e excesso em que ser é um ininterrupto ter sido, que vive de criar e devorar a si mesmo<sup>71</sup>... Uma passagem de Roberto Machado nos auxilia com esta interpretação:

[...] o êxtase dionisíaco produz, enquanto dura, um efeito letárgico que dissipa tudo o que foi vivido no passado: é uma negação do indivíduo, da consciência, do Estado, da civilização, da história. [...] Mas há ainda um segundo perigo decorrente do primeiro: o pesar, o desgosto pela existência, o sentimento de que tudo é absurdo, impossível, que aparece com a volta ao estado de consciência. O conhecimento, ou, mais precisamente – porque não se trata rigorosamente de conhecimento –, a emoção, a experiência dionisíaca, tendo significado um acesso à verdade da natureza, uma verdade que mostra que a natureza é desmesurada ou que verdade é desmesura, faz o homem compreender a ilusão em que vivia ao criar um mundo de beleza justamente para mascarar a verdade. A visão da essência eterna e imutável das coisas faz com que ele desista de agir e construir uma civilização. A civilização, que é um mundo aparente, fenomenal, é revelada como impostura pela natureza, pelo núcleo eterno das coisas, pela verdade dionisíaca.<sup>72</sup>

Aqui nos aproximamos do estado de ânimo em que emerge a sabedoria de Sileno. Se o mundo da civilização é aparência, esta aparência encobre uma essência, o dionisíaco, a verdade íntima do mundo, a qual o homem não suporta. Uma vez passado o êxtase e recobrada a consciência, agora afinal consciente das ilusões do mundo da aparência, o homem se vê numa situação de terror: não suporta a verdade dionisíaca, tampouco é agora capaz de crer nas aparências que ocultavam essa verdade. Aqui, surge o pesar pela existência, que faz com que ele desista da civilização, mas, além disso desenvolve, ao menos entre os gregos, uma sabedoria pessimista, de que a melhor coisa é não nascer, não ser, nada ser, e a segunda melhor é morrer

---

<sup>70</sup> Acerca do sem sentido da vida na obra de Nietzsche, cf. BILATE, Danilo. **A Tirania do Sentido**: uma introdução a Nietzsche. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011. E também, do mesmo autor: Nietzsche e a Aceitação Trágica da vida. in: **Existência e Arte**: Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei – Ano III – Número III – Janeiro a dezembro de 2007. p. 1-9

<sup>71</sup> Cf. citação da nota 51.

<sup>72</sup> MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Verdade**. *Op. cit.*, p. 32, 33.



logo. A essência extática e imutável (o Uno-Primordial), que traga o indivíduo para a abertura do êxtase, ao mesmo tempo o traga para a morte; passado o êxtase resta um horror indizível pela existência, que, quando finalmente alcança a palavra, a alcança em Sileno.

Assim, entre os gregos, o Uno-Primordial deixa-se entrever através desse deus estrangeiro que agora era celebrado nas festas populares<sup>73</sup>. Os gregos, no entanto, tão solarmente aquecidos pelo brilho do impulso apolíneo, podem realizar um movimento mais poderoso de resistência ao que é terrível na vida e assim desviar-se do caráter grotesco do dionisíaco: através do impulso apolíneo, os gregos podem plasmar o mundo olímpico.

O impulso apolíneo tem mais voz entre os gregos que nos demais povos, pois os gregos, diante dos horrores da vida, desenvolveram uma sensibilidade única para ao horrendo, podendo transformá-lo em beleza. Apolo mesmo aparece agora como deus da beleza e harmonia, de modo tal que a vida pudesse ser divinizada em bela aparência. Os deuses do Olimpo recobriam de beleza a existência, de modo que os gregos “[...] se deparassem, para onde quer que olhassem, com o riso de Helena – a imagem ideal, ‘pairando em doce sensualidade’, da própria existência deles”<sup>74</sup>.

Eis que aqui jaz nossa já citada questão: pessimismo é signo de declínio da vida? Não necessariamente. Ele aparece aqui como perigo e ao mesmo tempo como tônico para a vida, pois requisita dela uma resposta, em que os gregos com sua sensibilidade podem sentir esse perigo a ponto de erguer-se sobre ele. Em outras palavras, os gregos sentiram os horrores da existência, também eles se viram lançados à torrente do despedaçamento, como fantoches e sombras de forças titânicas e imensuráveis, sentindo-se, nas palavras de Sileno, como “estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento”, e que correm o risco de depreciar a vida, dado o terror e sem sentido que ela mesma se revela ser. Somente através do mundo olímpico os gregos conseguem transfigurar o pessimismo de Sileno em resplandecência, afirmação da vida agora convertida em beleza: “O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos”<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> Antestérias, Apartúrias e Osofórias, festas atenienses dedicadas a Dionísio. Cf. ARALDI, 1998, *op. cit.* p. 2.

<sup>74</sup> NT, § 3, p. 33.

<sup>75</sup> *Idem.*

A afirmação da vida se dá, neste momento, de maneira apolínea. Se, enquanto impulsos artísticos da natureza, Apolo e Dionísio constituem a vida, então nenhum deles a nega, mas a realizam. Vida, no entanto, em toda a sua inteireza, é, como vimos, insuportável ao indivíduo, pois ele, em sua individualidade, não pode abarcar o desmedido e experimenta o terror da aniquilação junto ao êxtase do transbordamento. Ante um tal horror, a afirmação apolínea da vida, análoga ao sonho, figura e transfigura belas aparências que o grego “teve de colocar ali, entre ele e a vida”. Esse “entre” é sua salvação. É esse “entre” que recobre de beleza o desmedido da vida; a vida, que, em sua inteireza, ameaça o indivíduo ao dilaceramento dionisíaco e ao desespero ante o fim do êxtase e recobrimento da individualidade e consciência de si. Esse “entre”, como mundo de sonho, isto é, o mundo olímpico como mundo apolíneo, é uma aparência da aparência em relação ao Uno-Primordial. Em outras palavras, entre os gregos e a vida, considerada em toda a sua desmesura, é necessário o deleite máximo para a conservação do indivíduo, os gregos plasmaram um olhar onde, triunfante, Apolo domina e reina sobre o caos originário.

Com o mundo olímpico os gregos criam a bela aparência da vida e a afirmam em suas nuances. Não existe negação, a vida não declina aqui, pelo contrário, um tal mundo de beleza só se tornou possível diante de um mundo de feiura e crueldade, cuja presença impõe, para a conservação da vida, uma necessidade de transfiguração, uma sensibilidade exacerbada para não sucumbir ao horror. E tal qual no mundo onírico também existem os pesadelos e as imagens sombrias, tristes e aterrorizantes – marcadas pela medida da figuração e a sensação da aparência –, os deuses e demais seres mitológicos abarcam em seus limites também as dores e o terrível. Nietzsche nos assegura desta condição na seguinte passagem:

Quem, abrigando outra religião no peito, se acercar desses olímpicos e procurar neles elevação moral, sim, santidade, incorpórea espiritualização, misericordiosos olhares de amor, quem assim o fizer, terá logo de lhes dar as costas, desalentado e decepcionado. Aqui nada há que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só nos fala uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau.<sup>76</sup>

Desse modo, o mundo olímpico não floresce entre os gregos como um julgamento moral acerca da vida, tudo é afirmado, divinizado. “Divinizar, nesse contexto, significa

---

<sup>76</sup> NT, § 3, p. 32, 33.

fundamentalmente tornar belo, embelezar. [...] se os deuses olímpicos não são necessariamente bons ou verdadeiros – como o deus das religiões morais depois analisadas por Nietzsche –, eles são belos”<sup>77</sup>. De fato, os deuses olímpicos não tem qualquer vínculo com a verdade, pois beleza aqui significa também o encobrimento da verdade terrível do mundo, do Uno-Primordial. O florescer dos deuses está ligado àquela necessidade do Uno se libertar de sua dor originária, despedaçando-se em fenômenos até o deleite máximo na aparência da aparência. As imagens de sonho agora dançam para os gregos como narrativa de mundo, compondo a “montanha mágica do Olimpo”<sup>78</sup>.

Tamanha é a necessidade do Uno-Primordial em libertar-se da dor quanto também é a necessidade do indivíduo em suportar o existir, em também libertar-se do horror e alcançar o deleite, isto é, tornar a vida não apenas suportável, mas desejável. Para Nietzsche, uma tal existência, capaz de transfigurar o horror em beleza, precisa ser a mais sensível das existências, quer dizer, os gregos não apenas sentiram os horrores do existir, mas o sentiram de maneira absolutamente singular, escapando do então dionisíaco bárbaro das sáceas babilônicas e outras festividades estrangeiras, cujos povos não tinham desenvolvido como os gregos os impulsos apolíneos, precisamente porque os gregos, no entender de Nietzsche, tinham uma aptidão para o sofrimento:

De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao *sofrimento*, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades? O mesmo impulso que chama a arte à vida, como a complementação e o perfeito remate da existência que seduz a continuar vivendo, permite também que se constitua o mundo olímpico, no qual a “vontade” helênica colocou diante de si um espelho transfigurador.<sup>79</sup>

Arte, religião e mito são inseparáveis no mundo grego. A arte é o “perfeito remate da existência”, pois o brotar dos deuses, como já exposto, recobre a existência de beleza, que seduz a continuar vivendo. Os deuses do Olimpo emergem como um ato criador, produzido pela “vontade” helênica, transfigurando o horror em gloriosa resplandescência. Esta sedução a continuar vivendo remete ao “impulso que chama a arte à vida”, isto é, que o movimento vida,

---

<sup>77</sup> MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Verdade**. *Op. cit.* p. 28.

<sup>78</sup> Cf. NT, § 3.

<sup>79</sup> NT, § 3, p. 34 (grifo do autor).

enquanto expressão dos impulsos artísticos da natureza, requisita ao homem que também ele, em seu viver, ressoe o artístico dos impulsos. Uma tal requisição é sedutora, pois envolve o homem num misto de inclinações que o impele a se desviar do terror e pesar pela existência; visto que o horror pela vida se dá quando o êxtase é perdido e a aparência revela-se mentira, quão necessária se fez uma aparência mais bela, mais gloriosa, mais radiante para triunfar sobre o horror! Mais ainda, quão imensa deveria ser a sensibilidade dos gregos para o horrendo, a ponto de criar uma cultura apolínea, em suma, “[...] quanto precisou sofrer este povo para poder tornar-se tão belo!”<sup>80</sup>. Assim os gregos invertiam a sabedoria de Sileno: agora a pior coisa é morrer logo, e a segunda pior é ter que morrer um dia<sup>81</sup>.

A bela aparência que jorra divinamente do Olimpo, repleta de encanto, torna a vida digna de ser vivida, de ser desejada, de modo que a inversão da sabedoria de Sileno realiza o movimento no qual os impulsos artísticos chamam a arte à vida. Analogamente ao movimento em que o Uno-Primordial precisa libertar-se da dor primordial a alcançar o deleite na plasmação apolínea das formas, o movimento humano, frente ao horror da existência, é de recobrir o horror com ordenações, delimitações e significados, em suma, atribuir sentido ao sem sentido, medida ao desmedido, criando assim o mundo humano, onde alcance também um deleite na aparência; mas onde quer que o dionisíaco se apresentasse entre os homens, dissolvia essas relações em êxtase e por fim trazia de volta o horror originário com essa ruptura dos limites, revelando a natureza cruel do devir. Eis o dionisíaco bárbaro, ao qual apenas os gregos, com sua sensibilidade refinada, opõem o apolíneo, de modo que esses dois impulsos antagônicos encontrem nos gregos uma reconciliação, como ainda veremos mais à frente. Por ora, basta destacar que o elemento apolíneo entre os gregos alcançou tamanho grau de refinamento que podia sustentar-se diante dos horrores da condição humana descritos por Sileno. A relação dos gregos com a dor, portanto, é crucial para entender a afirmação apolínea criada por eles, de forma não moral, nem depreciativa, mas acolhedora do devir em seu irreversível passar e arrastar todas as coisas para a morte, contra o qual nada podia a vontade, nem mesmo a “vontade” helênica. Resta ao grego o acolhimento do devir, e nele a beleza, e nela a afirmação, conforme nos mostra Nietzsche na seguinte passagem:

---

<sup>80</sup> *Ibid.* § 25, p. 142.

<sup>81</sup> Cf. NT, § 3, p. 34

Se o lamento soa uma vez, ele ressoa por Aquiles, de tão curta vida, pelo gênero humano que muda e passa como as folhas, pelo ocaso da idade heroica. Não é indigno do maior dos heróis anelar pela continuação da vida, ainda que seja como trabalhador a jornal. Tão veementemente, no estádio apolíneo, anseia a “vontade” por essa existência, tão unido a ela se sente o homem homérico, que até o seu lamento se converte em hino de louvor à vida.<sup>82</sup>

Em suma, o impulso apolíneo nos gregos alcança sua maior expressão quando a criação do mundo humano faz nascer o mundo olímpico, como criação do olhar mais belo e resplandecente sobre a vida, em tamanho esplendor que diviniza, isto é, embeleza a vida mesmo em suas mais cruéis manifestações, agora cobertas e medidas por um véu de harmonia capaz de inverter o pessimismo de Sileno e desejar a vida.

No entanto, esta situação ou este momento apolíneo não é o fundamental para Nietzsche, pelo contrário, o dionisíaco é o elemento originário, e todo esse processo em que Apolo ganha voz entre os gregos, fundando a imagem clássica dos gregos ligados à beleza, harmonia e serenidade<sup>83</sup>, a então serenojovialidade dos gregos, é fruto da experiência com a assombrosa força avassaladora da maré alta do dionisíaco, quando o triunfo de Apolo sobre os horrores da existência não passa de manchas e vultos de luz aliviando momentaneamente a noite tenebrosa do caos e da dor primordial. Ao examinar os heróis de Sófocles, Nietzsche nos oferece uma imagem reveladora da pequena, ainda que salvadora, porção que é o apolíneo em relação ao dionisíaco:

Quando, numa tentativa energética de fitar de frente o Sol, nos desviamos ofuscados, surgem diante dos olhos, como uma espécie de remédio, manchas escuras: inversamente, as luminosas aparições dos heróis de Sófocles, em suma, o apolíneo da máscara, são produtos necessários de um olhar no que há de mais íntimo e horroroso na natureza, como manchas luminosas para curar a vista ferida pela noite medonha.<sup>84</sup>

A passagem é clara e sintetiza todo o exposto até aqui: para curar-se da visão da noite medonha, mãe da sabedoria de Sileno, os gregos, com sua sensibilidade única diante de tal condição, produzem manchas luminosas, o mundo olímpico, por meio do qual desfilam os deuses, como máscaras apolíneas cobrindo a noite horripilante com a beleza solar de seus

---

<sup>82</sup> NT, § 3, p. 34.

<sup>83</sup> Imagem esta difundida por helenistas modernos ligados ao Classicismo, como Winckelmann e Goethe.

<sup>84</sup> NT, § 9, p. 60.

vultos, como um remédio que inverte o pessimismo de Sileno em acolhimento da vida em seu vir, tornando-a digna de ser vivida e desejada. Os gregos agarram-se à vida através das manchas luminosas. Mas, tal qual o Sol é imensamente maior e insuportavelmente brilhante para a sensibilidade dos olhos e suas manchas escuras de visão ofuscada, a noite medonha do dionisíaco é insuportavelmente terrível ao homem e em especial à sensibilidade grega, de modo que “a alegria da criação artística a desafiar todo e qualquer infortúnio, é apenas uma luminosa imagem de nuvem e de céu que se espelha sobre um lago negro de tristeza”<sup>85</sup>.

Mas Nietzsche não deixa de apontar o quão sedutoramente o transbordamento dionisíaco se coloca para os gregos, que, agarrados a Apolo, não deixam de contemplar com assombro as festas estrangeiras àquele deus estrangeiro, que é aos poucos incorporado à cultura grega não como bárbaro, mas como dias de transfiguração<sup>86</sup>. Para Nietzsche, esse assombro entre os gregos “era tanto maior quanto em seu íntimo se lhe misturava o temor de que, afinal, aquilo tudo não lhe era na realidade tão estranho, que sua consciência apolínea apenas lhe cobria como um véu esse mundo dionisíaco”<sup>87</sup>.

A própria imagem do deus Dionísio, filho de Zeus e Sêmele no mito grego, é apresentada como repleta de dores e despedaçamento da figura de Dionísio, marcado pelo sofrimento:

Dioniso não ocupa no panteão olímpico uma posição privilegiada. Por ser filho de um deus e de uma mortal, ele é visto como herói ou semideus que passa por sofrimentos, morrendo e renascendo deles. Os sofrimentos de sua infância são relatados de diversos modos: Hera, a esposa ciumenta de Zeus, faz com que Sêmele morra, pelos raios de Zeus, antes de seu nascimento; Hermes entrega a criança a Ino, irmã de Sêmele. Após ser perseguido, Zeus transporta a criança às ninfas de Nisa, onde novamente é perseguido, desta vez por Licurgo. Dioniso é visto também como Zagreus (termo que significa, em trácio ou frígio, desfeito em pedaços). Perseguido, despedaçado e devorado pelos Titãs, somente seu coração é salvo por Atena, que o entrega a Zeus, ocasionando, assim, seu segundo nascimento.<sup>88</sup>

A imagem de Dionísio Zagreus, “desfeito em pedaços”, indica no mito o sentido profundo do que Nietzsche apresenta metafisicamente como o estilhaçamento do Uno-Primordial; a dor, o sofrimento e o despedaçamento aparecem como sinais originários, não apenas no nascimento

---

<sup>85</sup> *Ibid*, p. 64.

<sup>86</sup> Cf. NT, § 2.

<sup>87</sup> NT, § 2, p. 32.

<sup>88</sup> ARALDI, Clademir. **Nietzsche: Do mito de Dioniso à visão dionisíaca de mundo**, *op cit.* p. 3.

de Dionísio, mas o próprio mundo olímpico, que para reinar precisou passar pela titanomaquia e nela toda a crueldade e violência transfiguradas e representadas no mito. Em suma, a cultura apolínea, para triunfar, “precisa sempre derrubar primeiro um reino de Titãs, matar monstros e, mediante poderosas alucinações e jubilosas ilusões, fazer-se vitoriosa sobre uma horrível profundidade da consideração do mundo [*Weltbetrachtung*] e sobre a mais excitável aptidão para o sofrimento”<sup>89</sup>. Desse modo, o assombro dos gregos diante do dionisíaco e suas animalescas festas orgiásticas regadas à música<sup>90</sup> e ao ditrambo entoados pelos entusiastas de Dionísio, capazes de deliciosamente rasgar o véu de Maia, trazia consigo esse universo inaudito da monstruosa violência desenfreada e do cruel sem sentido da finitude, cuidadosamente suavizados pela bela aparência de sonho e sentido do mito.

Enfatizamos, pois, que a bela aparência apolínea nasce de uma disposição para o horrendo, tal qual, contrariamente, o aniquilamento dionisíaco nasce de uma disposição para o êxtase. Como exemplos de um e de outro aparecem respectivamente o mundo olímpico e o dionisíaco bárbaro – como nas sáceas babilônicas. Embora o deleite apolíneo seja radiante, ele age como remédio contra o horrendo, sua disposição vem do horror, para suavizá-lo. O dionisíaco, embora seja esse horrendo, age para o êxtase, sua disposição é o prazer em si mesmo. Assim fica nítido notar que aquele assombro dos gregos ante o deus estrangeiro não era no sentido de repeli-lo e expulsá-lo como um perigo, mas, exatamente como um perigo, um fascinante perigo, deixar-se também seduzir.

Assim, esta relação dos gregos com a dor, tão forte, tão profunda, traz consigo ainda um elemento de desejo. Se, para produzir a tamanha beleza e glória do mundo olímpico, o grego precisou sentir os horrores da existência, então há uma relação íntima entre o horrendo e o belo, em que cada vez mais o terror, uma vez que se faça presente, exigirá um deleite, de modo tal que, para Nietzsche, apenas nos gregos houve um pacto de paz entre Apolo e Dionísio, expressa na tragédia ática, onde tanto o apolíneo quanto o dionisíaco irrompem artisticamente, afirmando o movimento vida tanto na aparência quanto na essência. Mas antes de dirigirmo-nos à arte trágica dos gregos, é necessário dispor o campo agonístico da arte grega, onde a criação artística

---

<sup>89</sup> NT, § 3, p. 35.

<sup>90</sup> Cf. NT, § 2. O tema da música dionisíaca será aprofundado mais a frente.

humana copia os poderes artísticos da natureza, produzindo uma arte apolínea e outra dionisíaca.

## **2.2. O artista como imitador**

Até aqui já ficou entrevisto o processo de imitação. O homem, entendido como aparência fenomênica do Uno-Primordial, é atravessado por ambos os impulsos apolíneo e dionisíaco, de modo tal que imita a criação apolínea da bela aparência ao criar os deuses do Olimpo, por exemplo, ao passo que imita o aniquilamento e êxtase dionisíaco ao criar as festas orgiásticas. Nosso intuito aqui será o de examinar a afirmação de Nietzsche de que “Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um ‘imitador’”<sup>91</sup>. Uma vez que esses estados artísticos imediatos da natureza são os impulsos apolíneo e dionisíaco, a produção artística dos gregos será marcada por esses dois impulsos antagônicos, manifestos pelos estados fisiológicos análogos ao sonho e a embriaguez, de modo tal que “o sonho e a embriaguez são condições necessárias para que a arte se produza: por isso, o artista, sem entrar em um desses estados, não pode criar”<sup>92</sup>. Compreender a arte grega em seus aspectos apolíneo e dionisíaco nos encaminhará ao movimento da afirmação trágica da vida. Para proceder neste exame, dividiremos esta etapa em três partes, cada uma dedicada à uma expressão artística: artes plásticas, música e poesia lírica junto à canção popular.

### **2.2.1. Artes plásticas**

Nietzsche nos diz que todo artista é um imitador. As artes plásticas são, assim, a imitação que o artista realiza do movimento apolíneo de trazer à aparência aquilo que antes não havia. No primeiro capítulo, apresentamos o exemplo de Rodin, descrevendo seu processo criativo para dirigirmo-nos, naquele momento, aos impulsos artísticos da natureza; gostaríamos agora

---

<sup>91</sup> NT, § 2, p. 29.

<sup>92</sup> DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. *Op. cit.* p. 86.



de retomar este mesmo exemplo para dirigirmo-nos ao artista como imitador desses impulsos. Rodin é tomado de admiração diante do camponês que será o modelo de duas de suas esculturas, *L’homme qui marche* e *Le Saint Jean-Baptiste*, de modo que o escultor afirma: “Pensava somente que era absolutamente necessário que eu fizesse algo de bom, pois se eu não traduzisse minha impressão tão exatamente quanto a recebera, minha estátua seria ridícula [...] Só copiei o modelo que o acaso me enviara”<sup>93</sup>.

Esta passagem contém os elementos fundamentais para iniciarmos o exame da arte apolínea. Rodin, ao receber a afecção diante do modelo, precisa transfigurar esta afecção (que o cobre de admiração), numa imagem, que primeiro lhe aparece como uma impressão, que ele precisa traduzir “tão exatamente quanto a recebera”, de modo tal que afirma com todas as letras que copiou o modelo que o acaso o enviara. No seio dos impulsos artísticos da natureza, apenas neste ato de imitação habita o artista humano, tal como nos afirma Nietzsche: “Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um imitador, isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisíaco, ou enfim – como por exemplo na tragédia – enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático”<sup>94</sup>. Nietzsche afirma, então, que o artista, como imitador, realiza a imitação tanto apolineamente quanto dionisiacamente e também em ambos os estados ao mesmo tempo, como veremos mais adiante com a tragédia ática. Fato é que arte só entra no mundo humano como cópia. Esta passagem de Nietzsche é ainda elucidada por Rosa Dias da seguinte maneira: “Para que a arte se torne uma atividade do ser humano é preciso que o indivíduo dê forma ao sonho e à embriaguez. E como isso se fará? Pela imitação”<sup>95</sup>. Dessa forma, imitar é dar forma ao sonho e à embriaguez, de tal modo que a forma do sonho se expressa melhor nas artes plásticas, e a forma da embriaguez, na música. Detenhamo-nos por enquanto no sonho e nas artes plásticas.

As artes plásticas são apolíneas, pois Apolo, lembremos, é o deus da bela aparência, divindade luz, da forma e da clareza, da medida e da harmonia; todas as artes ligadas a imagens têm inelutavelmente um traço apolíneo. Rodin, ao esculpir suas estátuas, está dando forma ao sonho, não apenas pelas estátuas esculpidas, mas pelo esculpir mesmo. Imitar é, mais do que

---

<sup>93</sup> RODIN, *apud* FOGEL, Gilvan. **Nietzsche e a Arte**. *Op. cit.* cf. nota 15.

<sup>94</sup> NT, § 2, p. 29.

<sup>95</sup> DIAS, Rosa. **Nietzsche e a Música**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Editora UNIJUÍ, 2005. (Sendas e Veredas / coordenadora Scarlett Marton), p. 31.

realizar a forma, por em movimento o processo de produção da obra. Mesmo a arte das obras de arte não se consuma apenas nas obras, mas em seu movimento de criação. Assim também entre os gregos. Este movimento não é simplesmente a forma alcançada, mas o dar forma. Mas, assim, o que exatamente quer dizer dar forma ao sonho? Nietzsche nos responde em *A Visão Dionisíaca do Mundo*:

Enquanto, portanto, o sonho é o jogo do homem individual com o real, a arte do escultor (em sentido lato) é o *jogo com o sonho*. A estátua como bloco de mármore é deveras real. Todavia, o real da estátua como *figura de sonho* é a pessoa viva do deus. Enquanto a estátua continuar pairando como imagem de fantasia diante dos olhos do artista, ele se manterá com o real. No momento em que traduz a imagem para o mármore, ele joga com o sonho.<sup>96</sup>

Nietzsche usa aqui a noção de jogo para explicitar o movimento em que o artista dá forma ao sonho. Em primeiro lugar, “o sonho é jogo do homem individual com o real”, isto é, o sonho, como disposição apolínea para a criação, e que pode ser entendido aqui tanto como o mundo propriamente onírico do sonho do sono, mas também com as ideias, a imaginação, a inspiração, a fantasia, inclinadas para as belas imagens. O sonho é o jogo do homem com o real, pois ele abarca o humano na força de nascividade e florescimento da aparência, do *principium individuationis*; jogo é o movimento de emergência do sonho, da inspiração para a aparência, no qual o homem, em ressonância com os poderes apolíneos da natureza que plasmam o real como mundo da vigília, forma agora a aparência da aparência como deleite máximo, em Rodin, com a admiração diante do modelo, entre os gregos, com a beleza do mundo olímpico.

Mas essas imagens de sonho, que configuram o jogo do homem com o real (o mundo da vigília), precisam ainda de um segundo movimento, que materializa as imagens de sonho, gerando a arte do escultor como jogo do homem agora não com o real, mas com o sonho. Rodin precisa traduzir sua impressão exatamente como a recebera, precisa dar forma concreta à imagem de sonho nascida diante do modelo, isto é, do jogo que Rodin, como homem individual, realizou com o modelo – e quem é o modelo senão uma individuação plasmada pelo impulso apolíneo no mundo da vigília, tal como todos os indivíduos e o próprio Rodin, como estilhaços do Uno-Primordial? Rodin precisa traduzir seu jogo com o real copiando a plasmação apolínea através agora do jogo com o sonho, com a impressão que recebera em admiração, esculpindo

---

<sup>96</sup> VD, § 1, p. 6.

assim suas estátuas, ou seja, as estátuas (e todas as artes plásticas) nascem do jogo entre o homem e o sonho. Assim Nietzsche se aproxima dos gregos, o mesmo processo ocorre entre eles, mas de um modo muito mais visceral. Diferente de Rodin, o escultor grego não tem como modelo uma pessoa que o cobre de admiração gerando uma forte impressão que precisa ser traduzida; no lugar do modelo, há o terror da existência. O mundo da vigília, revelado caótico e sem sentido após os gracejos dionisíacos, aterroriza os gregos, o jogo do homem com o real aqui é o jogo do homem com a catástrofe, e, uma vez nascido o mundo olímpico, o escultor grego joga então com os deuses e suas belas aparências, de modo a traduzi-las na escultura.

Assim, aparece-nos a relação com a estátua enquanto figura da vigília e figura de sonho. Enquanto realidade empírica, ela aparece como mármore, mas como figura de sonho, ela é a “pessoa viva do deus”. A escultura de um deus olímpico se mostra ocultando-se: ao observá-la como mármore, com olhos de vigília, oculta-se o divino e, de modo oposto, observá-la com olhos de sonho, de encantamento, oculta o mármore, aparecendo assim o deus. Dessa forma, o jogo com o sonho se dá quando o artista traduz no mármore a imagem de sonho que pairava diante dele como imagem de fantasia ou de inspiração. Se divinizar é embelezar, o mundo helênico tinha em sua atmosfera agora a arte apolínea como jogo do homem com o sonho, materializando em suas obras tamanha beleza e harmonia que agora a vida podia se deleitar nelas, em sua luminosidade de nuvem e de céu, deixando de lado aquele sombrio lago de tristeza. Em outras palavras, os gregos, após jogar com o real horrendo e criar o mundo olímpico como imagem de sonho, passa a se concentrar em jogar com o sonho, criando uma cultura artística apolínea suficientemente forte para resistir e assimilar as torrentes dionisíacas expressas nas festas a Dionísio, que a cultura helênica incorporava.

Mas essa resistência artística aos horrores dionisíacos fica melhor expressa, para Nietzsche, não nas esculturas, mas na arquitetura, mais precisamente na arte dórica, de modo que seu estilo mais rústico era revelador de um “esforço” apolíneo para manter-se firme frente ao dionisíaco, isto é, para não ser aniquilado por ele. Tomemos a seguinte passagem de *O Nascimento da Tragédia*:

[...] em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado. Mas é igualmente certo que lá onde o primeiro assalto foi suportado, o prestígio e a majestade do deus délfico se externaram de maneira mais rígida e ameaçadora do que nunca. Só consigo pois explicar o Estado dórico e a arte dórica como um contínuo acampamento de guerra da força apolínea: só em uma incessante resistência contra o caráter titânico-barbaresco

do dionisíaco podia perdurar uma arte tão desafiadoramente austera, circundada de baluartes, uma educação tão belicosa e áspera, um estado de natureza tão cruel e brutal.<sup>97</sup>

Nietzsche apresenta aqui a arte dórica como uma rígida resistência contra a força desintegradora do dionisíaco. Uma tal rigidez se dá como um acampamento de guerra. As investidas de Dionísio, em que “o *desmedido* revelava-se como verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza”<sup>98</sup>, punha o apolíneo em perigo, de modo que a arte dórica se põe violentamente em pé de igualdade de forças contra seu impulso antagônico. Rigidez significa também que, diante dessas investidas de Dionísio, era necessário fazer oposição conservando o caráter de medida, delimitação, criação de fronteiras, ordenamento. São essas as características que precisavam se destacar mais fortemente, ainda que com elas se tivesse que sacrificar a beleza suave de doçura harmoniosa e deslumbrantes contornos, isto é, ainda que medida e beleza andem juntas na criação apolínea, a arte dórica, como exemplo de resistência devastadora e radical contra o dionisíaco, se impôs de maneira brutal, para ela mesma não ser aniquilada. Assim surge uma arte áspera, rígida, rústica, onde o jogo do artista com o sonho surge não exatamente de um encantamento com as figuras de sonho, mas de uma profunda necessidade de não sucumbir diante do desmedido da realidade. Também assim Apolo mira colérico em suas exigências.

Deste modo, entendemos que as artes plásticas, seja a escultura ou a arquitetura – mas também a pintura –, apresentam fundamentalmente aspectos apolíneos surgidos do jogo com o sonho, estado propriamente apolíneo. Uma tal plasmação pode se dar tanto na bela aparência que recobre o mundo de beleza quanto pela rigidez e aspereza da imposição de medida, formas com as quais o impulso apolíneo manteve-se firme nas criações do artista apolíneo. Com tais criações, os gregos materializavam a seu redor um mundo de sonho e contemplação, garantindo um terreno seguro contra os terrores do devir e dos horríveis dizeres de Sileno.

---

<sup>97</sup> NT, § 4, p.38, 39. (grifos do autor)

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 38.

### 2.2.2. Música

Se as artes plásticas são artes apolíneas, a música certamente é a arte dionisíaca e a mais privilegiada por Nietzsche. Ela perfaz-se em consonância com o movimento da natureza, em sintonia com a Vontade, o inaudito, o Uno-Primordial. No entanto, uma primeira questão que precisamos nos colocar sobre a música é aquela feita por Rosa Dias em *Nietzsche e a Música*: “seria a música uma arte puramente dionisíaca?”<sup>99</sup>

A pergunta é mais que pertinente, pois dirige-se ao cerne da relação entre a música e o dionisíaco, e de fato Nietzsche estabelece uma diferença entre uma então música apolínea e a música propriamente dionisíaca, de modo tal que nossa tarefa nesse ponto seja a de dar conta da seguinte passagem do § 2 de *O Nascimento da Tragédia*:

Se a música aparentemente já era conhecida como uma arte apolínea, ela o era apenas, a rigor, enquanto batida ondulante do ritmo, cuja força figuradora foi desenvolvida para a representação de estados apolíneos. A música de Apolo era arquitetura dórica em sons, mas apenas em sons insinuados, como os que são próprios da cítara. Mantinha-se cautelosamente à distância aquele preciso elemento que, não sendo apolíneo, constitui o caráter da música dionisíaca e, portanto, da música em geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia.<sup>100</sup>

Rosa Dias afirma que a música apolínea só foi considerada música por uma imprecisão de linguagem<sup>101</sup>; de fato, o que Nietzsche entende como música apolínea é apenas figuração em sons, não menos plástico que as artes plásticas, como acompanhamento para o sonho. Se a arte apolínea é o jogo do homem com o sonho, a música apolínea acompanha esse jogo referenciando as imagens de sonho, no caso, a epopeia homérica. Homero, como poeta apolíneo, figura em versos as imagens oníricas que o artista plástico figura no mármore, como nos aponta Nietzsche em *A Visão Dionisíaca do Mundo*: “[...] enquanto o escultor nos guia por meio do mármore esculpido ao deus *vivo* visto por ele em sonho [...] o poeta épico vê a mesma figura viva e quer apresentá-la também aos outros para a contemplação”<sup>102</sup>.

---

<sup>99</sup> DIAS, Rosa. *Nietzsche e a Música*. *Op cit.* p. 34.

<sup>100</sup> NT, § 2, p. 31.

<sup>101</sup> DIAS, Rosa. *Nietzsche e a Música*. *Op cit.* p. 34.

<sup>102</sup> VD, § 2, p. 20,21.

A música aparece assim como acompanhamento para a recitação dos poemas homéricos, de maneira tão somente imagética e retida à métrica e à rítmica, configurando assim uma arte de força figuradora a representar estados apolíneos, embalada pela “batida ondulante do ritmo”, de modo que a música de Apolo se dê como arquitetura dórica apresentada em sons. Uma passagem de Rosa Dias nos esclarece quanto a esse processo:

O músico de Apolo, que recitava os poemas de Homero acompanhado da cítara, só manejava as forças plásticas ou arquiteturas do som: uma outra espécie de imagem. Com sons apenas insinuados, ele recortava figuras no tempo, e por isso sua música estava mais próxima das artes plásticas do que da música propriamente dita.<sup>103</sup>

Também a divisão pitagórica dos sons, cuja aritmética determinava a medida, delimitação e extensão dos tons, operava de maneira absolutamente apolínea<sup>104</sup>. Dessa forma, Nietzsche reconhece no ritmo e na dinâmica musical aspirações apolíneas, pois estas expressam formas e figuras, além de operar uma marcação musical e delimitar intervalos tonais, de modo que o som é apenas insinuado. O som, não insinuado, mas em sua inteireza, é um todo de intensidade que só pode ser descarregado como música através de uma cadência expressa no ritmo e na dinâmica, estes tomados pelo músico apolíneo como a música em si.

Mas não são o ritmo e a dinâmica o fundamental da música, mas precisamente a “a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia”. Essa comovedora violência do som é o espaço dionisíaco por excelência na música; Nietzsche a caracteriza em dois termos: melodia e harmonia. Se Apolo coordena a métrica, a “aparência” musical com o ritmo e a dinâmica, Dionísio emana violentamente, isto é, de forma impactante e avassaladora, seu ímpeto, na harmonia. Harmonia

---

<sup>103</sup> DIAS, Rosa. **Nietzsche e a Música**. *Op cit.* p. 34.

<sup>104</sup> Nietzsche, ainda um jovem professor de Filologia, defendia que os gregos já conheciam ou sentiam a harmonia musical no sentido da polifonia. Tal concepção (insustentável hoje) contrariava a noção de que a polifonia tinha surgido em fins da Idade Média e no Renascimento. Para tanto, defende que o intervalo musical da terça maior já era conhecido dos gregos, ainda que os cálculos pitagóricos não correspondessem à terça maior natural. Se a aritmética pitagórica, apolínea, concluía uma dissonância, Nietzsche sustenta que os gregos e sua sensibilidade auditiva reconheciam, contra os cálculos, a terça ao ouvi-la, isto é, a sentiam, indicando uma aptidão dionisíaca na música. Se o dionisíaco pode ser reconhecido mesmo na música monódica grega, Nietzsche visava a polifonia para ligar gregos e modernos no projeto wagneriano para a cultura. Sobre a discussão filológica e da historiográfica de Nietzsche acerca da relação dos gregos com a música, c.f. CORBIER, Christophe. Harmonia e música dionisíaca: do *Drama musical grego* ao *Nascimento da tragédia*. In: **Cadernos Nietzsche**. n° 34, vol. I. São Paulo: FFLCH/USP, 2014, p. 61-98.

não significa aqui nada parecido com a harmonia apolínea, ligada à simetria e beleza; harmonia musical quer dizer antes de tudo uma torrente unitária que alcança sua vigência na melodia. Os gregos, com sua música monódica, se aproximavam da torrente unitária – o canto em uníssono revelava mais profundamente essa torrente, em que, em suma, harmonia expressa unidade, essência: “[...] a essência própria do som abriga-se, sem deixar exprimir metaforicamente, na *harmonia*”<sup>105</sup>. Aqui repousa toda a relação entre música e vontade. Diferente da música apolínea, voltada às imagens excitadas pelos versos homéricos, ligados aos fenômenos, cuja representação se deve às artes plásticas, a música dionisíaca representa diretamente a vontade, deixa aparecer os desmesurados da natureza na intensidade dos sons, exprimindo a dor e o prazer eternos da existência.

Enquanto a rítmica e a dinâmica são de certo modo lados extrínsecos da Vontade que se dá a conhecer em símbolos, e quase chegar mesmo a trazer em si ainda o tipo do fenômeno, a harmonia é o símbolo da pura essência (*Essenz*) da Vontade. Na rítmica e na dinâmica o fenômeno individual deve ser, de acordo com isso, caracterizado como fenômeno; *desse lado a música pode ser aprimorada como arte da aparência*. O resto indissolúvel, a harmonia, fala da Vontade fora e dentro de todas as formas fenomenais. Ele não é, portanto, mera simbólica do sentimento, mas *simbólica do mundo*.<sup>106</sup>

Enquanto a arte apolínea se realiza como representação do mundo fenomênico, como aparência da aparência, a música representa a vontade; sem recorrer a imagens ou conceitos como intermédio, a música exprime simbolicamente a essência do mundo. Nietzsche, citando Schopenhauer, explicita esta consideração sobre a música numa passagem de *O Nascimento da Tragédia*:

Pois a música, como dissemos, difere de todas as outras artes pelo fato de não ser reflexo do fenômeno ou, mais corretamente, da adequada objetividade da vontade, porém reflexo imediato da própria vontade e, portanto, representa o metafísico para tudo o que é físico no mundo, a coisa em si mesma para todo fenômeno.<sup>107</sup>

Desta relação entre música e vontade, Nietzsche não apenas toma a metafísica de Schopenhauer, que também privilegiava a música entre as artes, mas também as considerações

---

<sup>105</sup> VD, § 4, p. 35.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 35, 36.

<sup>107</sup> SCHOPENHAUER, *apud* NIETZSCHE, NT. § 16, p. 97.

estéticas do *Beethoven*, de Wagner, escrito fundamental e de grande influência sobre Nietzsche<sup>108</sup> à época de *O Nascimento da Tragédia*, que aponta a música como a tradução do grito da natureza, da vontade, uma vez que o próprio Wagner também acolhe a filosofia de Schopenhauer.

Nas considerações estéticas que integram a primeira parte do opúsculo, Wagner faz uso de Schopenhauer e considera a música uma língua universal atribuindo-lhe a faculdade de exprimir as paixões, faculdade proveniente da própria origem da música. Distinguindo a vista e o ouvido, Wagner expõe o processo por meio do qual o som é engendrado: o artista, submetido a uma visão de sonho, extrai-se brutalmente dessa contemplação muda e interior por um grito manifestando sua emoção e revelando-a ao mundo exterior. Esse grito, expressão imediata da Vontade, é natural e universalmente compreensível sem conceito. A tarefa do musicista, é transformar esse grito primitivo em som musical e exprimir assim todas as nuances da Vontade [...]<sup>109</sup>

Assim também entende Nietzsche, que, em ressonância com Wagner e Schopenhauer, afirma em *A Visão Dionisíaca do mundo*: “[...] Quando um som se torna música? Sobre tudo nos estados extremos da Vontade, como Vontade jubilante ou angustiada mortalmente, em suma na *embriaguez do sentimento*: no grito. O quanto o grito é mais poderoso e mais imediato em comparação com o olhar!”<sup>110</sup>. Assim, a música reflete o coração do mundo, o íntimo da natureza e com ela seus terrores e dores. Nietzsche identifica ainda, na música, um traço distintivo por meio do qual o efeito dionisíaco se faz reconhecível de imediato: a dissonância musical. Ela provocaria no ouvinte, em sua quebra com a rigidez tonal (característica da música moderna), uma abertura para o desmedido e o sentimento trágico da existência<sup>111</sup>. Nietzsche expressa essa ideia na seguinte passagem:

[...] mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude de seu prazer, joga consigo própria. Difícil como é de se apreender, esse fenômeno primordial da arte dionisíaca só por um caminho direto torna-se singularmente inteligível e é imediatamente captado: no maravilhoso significado da *dissonância musical*; do mesmo modo que somente a música, colocada junto ao mundo, pode dar uma noção do que há de se

<sup>108</sup> Cf. NT. *Prefácio para Richard Wagner*.

<sup>109</sup> CORBIER, Christophe. Harmonia e música dionisíaca: do *Drama musical grego* ao *Nascimento da tragédia*. In: **Cadernos Nietzsche**. n° 34, vol. I. São Paulo: FFLCH/USP, 2014, p. 77.

<sup>110</sup> VD, § 4, p. 36, 37 (grifo do autor).

<sup>111</sup> A admiração de Nietzsche por Wagner nessa época leva em conta o significado da dissonância. Nietzsche acreditava que a música wagneriana era um retorno aos gregos, pois Wagner, ao introduzir a dissonância em sua música, estaria rompendo com a rigidez tonal e o andamento harmônico das escalas musicais comuns à música moderna, promovendo assim um renascimento do sentimento trágico, esquecido pelos modernos.



entender por justificação do mundo como fenômeno estético. O prazer que o mito trágico gera tem uma pátria idêntica à sensação prazerosa da dissonância na música. O dionisíaco, com seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico.<sup>112</sup>

Se a música não é uma arte puramente dionisíaca, uma vez que a dinâmica e o ritmo são aspectos apolíneos que a constituem, fica claro aqui que ela é fundamentalmente dionisíaca, posto que a violência comovedora dos sons é o que na música simboliza a essência do mundo, repleta de dor e prazer. A música é transfiguração da dor primordial em fenômeno estético, onde os aspectos apolíneos aparecem como forma de dominar a torrente unitária dos sons numa cadência, de modo a aliviar a dor.<sup>113</sup> Nietzsche indica ainda a força musical no mito trágico, como força que engendra o próprio mito, conforme veremos mais adiante. Por isso apenas assim, com a música colocada junto ao mundo, o mundo e a vida estariam esteticamente justificados, pois a música, enquanto espelho da vontade e não da representação, da essência e não da aparência, da coisa em si e não do fenômeno, possibilitaria a conexão íntima com o a força originária da existência – o Uno Primordial, em seu prazer e sua dor, numa experiência estética. A dissonância musical é o modo no qual essa experiência se mostra de modo mais imediato, uma vez que o andamento tonal da escala harmônica é acompanhado dos aspectos apolíneos antes citados, enquanto que a dissonância rompe e liberta-se dessas amarras, transpondo-se de imediato como desmedido, desarmônico ao modo tonal comum e às regras da escala. A dissonância gera um prazer dionisíaco por excelência.

A música dionisíaca chega à Grécia no século VII a.C, embalada fundamentalmente pelo som da flauta<sup>114</sup>; sedutora e tentadora, aquela música vinda do estrangeiro trazia os mistérios e a noite, ameaçando o brilho solar dos gregos apolíneos, tão protegidos na beleza e tão empenhados em fazer mesmo da música uma arquitetura dórica em sons. Conforme as festas dionisíacas vão penetrando a cultura apolínea dos gregos, abre-se novamente aquele espaço do êxtase da existência, que retorna, não sem assombroso pavor, aos gregos:

Naqueles festivais gregos prorrompia como que um traço sentimental da natureza, como se ela soluçasse por seu despedaçamento em indivíduos. O cântico e a mímica desses entusiastas de tão dúplice disposição eram, para o

---

<sup>112</sup> NT, § 24, p. 139 (grifos do autor).

<sup>113</sup> C.f. DIAS, Rosa. **Nietzsche e a Música**. *Op. cit.* p. 39.

<sup>114</sup> C.f. *ibidem*, p. 34.

mundo greco-homérico, algo de novo e inaudito: a *música* dionisíaca, em particular, excitava nele espantos e pavores.<sup>115</sup>

O artista como imitador imita a natureza e seus impulsos apolíneo e dionisíaco; imita o apolíneo nas artes plásticas e imita o dionisíaco na música. A música, tal como a vontade originária, é de tal maneira intensa que precisa ser cadenciada na rítmica, privilegiada entre os artistas gregos apolíneos, até que o músico dionisíaco apareça e, “inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial e eco desta”<sup>116</sup>, como uma torrente e maré alta do inaudito Uno-Primordial. Mas, como aquele povo que conseguiu erguer um céu e um sim de beleza e de sonho diante das tempestuosas forças da natureza e dos horrores da existência, sim, da crueldade e vanidade do mundo, que a cada instante devolve sua presença ao seio do Nada e dele retorna num eterno devir, como este povo que ergueu um campo de guerra dórico de rígidas delimitações contra o terror e o sem sentido da vida, de que modo pode ele agora, diante da música, abrir-se para a embriaguez? Qual o lugar da embriaguez entre os helenos?

### 2.2.3. Poesia lírica e a canção popular

O empreendimento nietzschiano acerca de uma arte dionisíaca dirige-se ainda à união entre música e palavra. Aqui já cabem algumas questões: Por que exatamente Nietzsche atribui importância a esta união entre música e palavra? Uma vez que a música por si mesma é a arte dionisíaca, qual o papel específico da palavra nesta união? A palavra, como signo apolíneo, ligada aos fenômenos e à individuação, é também envolvida de sons, e este aspecto atrai Nietzsche, pois para o filósofo a arte grega dionisíaca é repleta de arranjos apolíneos, como modo de frear as torrentes barbarescas da desmesura originária...

Nesse percurso, Nietzsche verifica que os gregos imputavam a origem da poesia a dois poetas: Homero e Arquíloco<sup>117</sup>. Homero teria criado a poesia épica, e Arquíloco, a poesia lírica. Nietzsche entende em ambos, respectivamente, um artista apolíneo e o outro dionisíaco.

---

<sup>115</sup> NT, § 2, p. 31 (grifo do autor).

<sup>116</sup> NT, § 5, p.42.

<sup>117</sup> Cf. NT, § 5.

Homero aparece como artista tipo *naiif*<sup>118</sup>, ingênuo, sereno, onírico; Arquíloco emana forças viscerais e inauditas. Enquanto Homero traz o sonho à palavra, Arquíloco traz a embriaguez.

Assim, contra a interpretação moderna de que Homero seria um artista objetivo e Arquíloco um artista subjetivo<sup>119</sup>, isto é, que a poesia épica expressa algo de universal que o poeta observa à distância e transmite suas figuras sem aparecer nelas, e a poesia lírica em que o poeta não consegue se desprender de si e só encontra satisfação em si mesmo, compondo sempre em primeira pessoa e não expressando nada de universal, Nietzsche argumenta que o artista subjetivo é antes de tudo “um mau artista”, exigindo “em cada gênero e nível da arte, primeiro acima de tudo, a submissão do subjetivo, a libertação das malhas do ‘eu’”<sup>120</sup>. Rejeitando Arquíloco como artista subjetivo, a questão estética de Nietzsche é “resolver antes o problema de como o poeta ‘lírico’ é possível enquanto artista”<sup>121</sup>.

Arquíloco, apaixonado por Neobule, filha de Licambes, teria feito elegias e versos de amor intensos a sua amada. Conta-se que, ao ser rejeitado pelo pai da moça, vingou-se com versos repletos de estrofes satíricas tão poderosas que pai e filha se enforcaram<sup>122</sup>. Ao criar em primeira pessoa e tematizar seus sentimentos pessoais, Arquíloco parece próximo da definição de artista subjetivo. Como então Nietzsche o retira dessa condição? O próprio Nietzsche responde recorrendo a Schiller, na seguinte passagem:

Acerca do processo de seu poetar, SCHILLER ofereceu-nos alguma luz através de uma observação psicológica, que se afigura a ele próprio inexplicável, mas não problemática; ele confessou efetivamente ter tido ante de si e em si, como condição preparatória do ato de poetar, não uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes um *estado de ânimo musical* (“O sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e somente depois é que se segue em mim a idéia poética”).<sup>123</sup>

---

<sup>118</sup> Cf. NT, § 3. Nietzsche remete aqui ao conceito de Schiller e o direciona à noção de natureza em Rousseau, argumentando que a ingenuidade e pureza “naturais” não são naturais, mas que surgem de modo posterior como brandura alcançada depois de sentir os horrores da natureza. A poesia homérica só pode ser “ingênuo” na medida que responde com beleza aos terrores da natureza, mas nunca que a ingenuidade do artista seja natural ou em comunhão com uma natureza inofensiva.

<sup>119</sup> Cf. NT, § 5.

<sup>120</sup> NT, § 5, p. 40.

<sup>121</sup> *Idem*.

<sup>122</sup> Cf. NT. Nota 41 de Jacó Guinsburg, p. 146.

<sup>123</sup> NT, § 5, p. 40, 41 (grifos do autor).

A união entre palavra e música se dá na poesia lírica de Arquíloco nesse sentido. Se um estado de ânimo musical precede as imagens de sonho do poeta, e se música é a representação da vontade, então este estado de ânimo musical acena dionisiacamente para o Uno-Primordial. Uma vez que o Uno-Primordial é a essência de todas as coisas e que dele nascem os estados de ânimo, então este “eu” não é o indivíduo Arquíloco em sua subjetividade, mas sim o verdadeiro e único artista universal. Ele não fala de sua individuação, mas do inesgotável fundo originário de todo o acontecer. Nietzsche afirma que o artista humano só pode entrever o verdadeiro fundo artístico da existência (o Uno) se alcançar esta união apolínea/dionisiaca, como procriador da arte, de modo que esta união produziria o que o filósofo chama de gênio: “Somente na medida em que o gênio, no ato da procriação artística, se funde com o artista primordial do mundo, é que ele sabe algo a respeito da perene essência da arte”<sup>124</sup>.

Gênio significa aqui fundamentalmente aquele capaz de expressar ao mesmo tempo os dois impulsos da arte, fazendo-se exprimir o dionisiaco em simultaneidade com o apolíneo. Esta união apolíneo/dionisiaco se dá, em Arquíloco, como união entre música e palavra, em que, tomado de paixão e intensas disposições de humor, ele se funde e deixa-se inundar pela torrente da vontade e pode vislumbrar neste estado o Uno dionisiaco, isto é, a essência da arte. Em outras palavras, Arquíloco não pode ser, para Nietzsche, um artista subjetivo, mas antes o mais objetivo de todos, mais que Homero e toda a epopeia, que poetiza a partir de imagens, fenômenos, individuações. Arquíloco fala a linguagem da essência, quando pronuncia “eu” não se dirige a si mesmo, mero estilhaço individual do dilaceramento da vontade, mas faz falar nesse “eu” a torrente unitária que lhe vem primeiro como embriaguez musical, depois traduzida em imagens e então em símbolos sonoros<sup>125</sup> que, em perfeita união entre apolíneo e dionisiaco, sonho e embriaguez, palavra e música, vocifera suas estrofes cheias de sentimento e fúria:

O artista já renunciou a sua subjetividade no processo dionisiaco [...] O “eu” do lírico soa portanto a partir do abismo do ser: sua “subjetividade”, no sentido dos estetas modernos, é uma ilusão. Quando Arquíloco, o primeiro lírico dos gregos, manifesta o seu amor furioso e, ao mesmo tempo, o seu desprezo pelas filhas de Licambes, não é a sua paixão que dança diante de nós em torvelinho

---

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 44, 45.

<sup>125</sup> A este respeito cabe aqui uma citação de Rosa Dias sobre Beethoven: “Beethoven, por exemplo, ao chamar uma sinfonia de Pastoral (um movimento de ‘Cena junto ao ribeirão’, ou um outro de ‘Alegre Reunião de Camponeses’), não a indica como objeto imitado pela música, mas como imagem por ela engendrada”. (DIAS, Rosa, **Nietzsche e Música**. *Op.cit.* p. 51). Aqui fica clara essa relação em que a música incita uma imagem e esta se torna palavra no título da sinfonia.

orgiástico: vemos Dionísio e as Mênades, vemos o embriagado entusiasta Arquíloco imerso em sono profundo [...].<sup>126</sup>

Arquíloco, portanto, é gênio e entusiasta de Dionísio, se fundiu ao artista primordial que agora o veste e o usa como máscara. Através dele descarregam-se intensidades jamais sonhadas pelos artistas de sonho e belas aparências: “Homero, o encanecido sonhador imerso em si mesmo, o tipo do artista *naïf*, apolíneo, fita agora estupefato a cabeça apaixonada de Arquíloco, o belicoso servidor das Musas que é selvagemamente tangido através da existência”<sup>127</sup>. Arquíloco é um gênio dionisíaco por encarnar a embriaguez musical em versos.

Nietzsche, no entanto, identifica ainda uma perfeita união entre palavra e música também na canção popular, da qual “medraram toda arte poética e toda música antiga”<sup>128</sup>. Que o filósofo deposite na canção popular a origem da poesia e da música é significativo, pois nela se encontraria enraizada a união palavra e música, como harmonia, isto é, torrente unitária, de modo natural aos gregos, que originalmente não fariam distinção entre uma e outra, devido a sua natureza musical ser vocal. Assim nos aponta Nietzsche:

A música propriamente grega é por inteiro música vocal. Nela, a natural ligação entre a linguagem das palavras e a linguagem dos sons ainda não tinha sido rompida: e isso até o grau em que o poeta era necessariamente também o compositor de sua canção. Os gregos não aprendiam uma canção por nenhum meio que não pelo canto: eles também sentiam a audição, porém, a mais íntima unidade entre palavra e som.<sup>129</sup>

Com isso, Nietzsche quer mostrar que os gregos tinham uma afinidade íntima com a harmonia. A torrente unitária da harmonia expressa-se na voz que, através das palavras, produzia uma cadência. Palavra aqui não é apenas o signo linguístico, mas o som de sua pronúncia. Da mesma maneira que uma mesma palavra pode ser dita em diversas entonações,

---

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>128</sup> VD, *O Drama Musical Grego*, p. 66.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 66, 67. Nessa mesma passagem, Nietzsche prossegue explicitando as diferenças entre os gregos e os modernos, de modo que os modernos teriam perdido a união música e palavra, experimentando música e texto de forma individual, não confiando na recitação de um poema ou dramatização de uma peça, exigindo logo o livro, da mesma maneira que um texto ruim é tolerado se a música for bela, coisa que para os gregos seria uma barbárie, segundo o filósofo. Nietzsche entende assim que os modernos, ao se considerarem superiores em estética, na verdade, não chegariam aos pés dos gregos, que por sua vez estavam em conexão com o originário da harmonia, fruindo de música e palavra como uma única e mesma coisa.

volume e intensidade, é o sentimento da massa sonora que emerge na palavra que interessa mais a Nietzsche: “A essência da palavra se revela mais clara e mais sensível no símbolo do som em meio à intensificação do sentimento: por isso a palavra tem mais sonoridade. A palavra cantada é como que uma volta à natureza: o símbolo desgastado pelo uso obtém novamente sua forma original”<sup>130</sup>. Dessa maneira, a canção popular não pode ser outra coisa que não a forma granítica e externada daquela disposição de ânimo musical descrita por Schiller, aparecendo não como poesia declamada, mas ainda cantada, como “uma volta à natureza” em suas nuances vindas da torrente unitária. Assim Nietzsche pode afirmar: “De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo; é isso e nada mais que a *forma estrófica da canção popular* nos quer dizer”<sup>131</sup>.

Por fim, Nietzsche expressa que a relação entre música e palavra, embora em perfeita união na poesia lírica, tal qual na canção popular, não pode jamais ser tomada como um equilíbrio proporcional. A música é sempre o núcleo e a força geradora das formas simbólicas que aparecem na poesia, de modo que “Na poesia da canção popular vemos, portanto, a linguagem empenhada ao máximo em *imitar a música*”<sup>132</sup>. A linguagem imita a música, pois recebe dela o ânimo e o temperamento com o qual irá ressoar a palavra e assim descarregar o grito profundo da torrente unitária da música em sua cadência. Mas a palavra, como signo ligado ao mundo dos fenômenos, não pode jamais exprimir o mundo inaudito da vontade alcançado na música. A palavra, assim, precisa da música para alcançar sua expressividade, mas a música não precisa da palavra, ela mesma é esse grito e essa torrente de embriaguez. Assim nos diz Nietzsche: “[...] a lírica depende tanto do espírito da música, quanto a própria música, em sua completa ilimitação, não *precisa* da imagem e do conceito, mas apenas os *tolera* junto de si”<sup>133</sup>.

Assim, a perfeita união entre música e palavra é aquela em que a música, inesgotável, apenas tolera o mundo de imagens que é pintado nos conceitos e palavras, na medida que estes se ponham a imitar os estados de ânimo musicais. Aqui fica clara a importância da música na filosofia do jovem Nietzsche; resta então observar como enfim pode a arte afirmar a vida em todos os seus aspectos, incluindo as tempestuosas forças dionisíacas.

---

<sup>130</sup> VD, § 4, p. 37.

<sup>131</sup> NT, § 6, p. 46 (grifos do autor).

<sup>132</sup> NT, § 6, p. 46 (grifo do autor).

<sup>133</sup> *Idem*, p. 48 (grifos do autor).

### 2.3. Coro, tragédia e vida

Se as artes plásticas representam o mundo apolíneo da aparência e a música representa o mundo dionisíaco da vontade, há ainda um terceiro e principal elemento a ser tratado: a tragédia ática, como reconciliação agonística entre Apolo e Dionísio<sup>134</sup>. Pois quando Nietzsche trata do artista como imitador, apresenta-o enquanto artista onírico apolíneo, artista extático dionisíaco, ou ainda artista ao mesmo tempo onírico e extático<sup>135</sup>, como gênio apolíneo dionisíaco. Assim, tal qual os impulsos artísticos apolíneo e dionisíaco, como natureza, realizam a existência atuando simultaneamente, é esta simultaneidade representada na arte trágica dos gregos que produz a maior expressão de afirmação da vida, em que Apolo e Dionísio, “através de um miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto da obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática”.<sup>136</sup>

Esta afirmação artística da existência é, para Nietzsche, o resultado de um longo duelo entre o apolíneo e o dionisíaco na cultura grega:

Como é que o elemento dionisíaco e o apolíneo, em criações sempre novas e sucessivas, a reforçarem-se mutuamente, dominaram o caráter helênico, como é que desde a Idade do Bronze, com suas titanomaquias e a sua acre filosofia popular, desenvolveu-se o mundo homérico sob o governo do impulso apolíneo; como é que esse esplendor “ingênuo” foi, uma vez mais, engolido pela torrente invasora do dionisíaco; e como é que perante esse novo poder se alçou a rígida majestade da arte dórica e da consideração dórica do mundo. Se dessa maneira a fase mais antiga da história helênica, na luta daqueles dois princípios hostis, divide-se em quatro grandes estádios artísticos, então somos

<sup>134</sup> Scarlett Marton, na conferência intitulada *O Nascimento da Tragédia: Da superação do opostos à filosofia dos antagonismos*, apresenta o caráter agonístico entre Apolo e Dionísio no sentido grego que Nietzsche encontra para a competição e o jogo, em cuja disputa é crucial que o inimigo não seja eliminado, mantendo a tensão e revitalizando a disputa para novas criações, em que esporadicamente um triunfa sobre o outro, sem no entanto eliminá-lo. Com isso, Marton defende uma postura anti-hegeliana em Nietzsche, que, em *Hecce Homo*, afirma que seu primeiro livro “tem cheiro indecorosamente hegeliano, é impregnado em apenas algumas fórmulas com o cadavérico aroma de Schopenhauer” (EH, *O Nascimento da Tragédia*, § 1). A dialética hegeliana, por sua vez, visa acabar com a tensão e resolver o conflito, não possui um caráter de jogo. Para Marton, a alusão a Hegel feita pelo Nietzsche da maturidade não corresponde ao jovem Nietzsche, marcadamente influenciado por Schopenhauer e os gregos pré-socráticos. Cf. MARTON, Scarlett. *O Nascimento da Tragédia: Da superação do opostos à filosofia dos antagonismos*. In: **Nietzsche e a arte de decifrar enigmas**: treze conferências europeias. São Paulo: Edições Loyola, 2014 (Coleção Sendas & Veredas), p. 17-32.

<sup>135</sup> Cf. citação da nota 91. NT § 2, p. 29.

<sup>136</sup> NT, § 1, p. 24.

agora forçados a nos perguntar qual o propósito derradeiro desse devir e desse operar [...].<sup>137</sup>

A cultura apolínea dos gregos foi uma resposta ao terror da existência, mas a torrente dionisiaca de tempos em tempos retornava para ameaçar a estabilidade alcançada, até a suave beleza solar se converter na rigidez dórica, como resposta mais violenta de Apolo contra os espasmos dionisiacos, numa verdadeira trincheira e campo de guerra desse impulso. Apenas nos gregos, Apolo alcançou força suficiente para resistir sem ser aniquilado, apenas com os gregos, o dilaceramento dá lugar ao jogo, um jogo bélico e aterrador para os helenos, que incorporavam o culto de Dionísio em suas celebrações. Mas aqui também nos fala um Nietzsche teleológico, pois há um “o derradeiro propósito desse devir e desse operar”, que é, em suma, o gozo máximo do Uno-Primordial, que mirou nos gregos como espaço em que toda a dor primordial alcançaria a redenção<sup>138</sup>.

A metafísica de Nietzsche, como uma metafísica de artista, se expressa conclusivamente na afirmação de que “só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se eternamente*”<sup>139</sup>; Nietzsche entende uma conexão íntima entre a arte grega e a vontade originária, isto é, que a simultaneidade apolíneo/dionisiaco na arte grega seria a obra de arte do verdadeiro artista existente, o Uno-Primordial, que com ela e através dela alcança o êxtase máximo:

Pois, acima de tudo, para a nossa degradação e exaltação, uma coisa nos deve ficar clara, a de que toda comédia da arte não é absolutamente representada, por nossa causa, para a nossa melhoria e educação, tampouco que somos os efetivos criadores desse mundo da arte; mas devemos sim, por nós mesmos, aceitar que já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas [...] Portanto, todo o nosso saber artístico é no fundo inteiramente ilusório, porque nós, como sabedores, não formamos uma só e idêntica coisa com aquele ser que, na qualidade de único criador e espectador dessa comédia da arte, prepara para si mesmo um eterno desfrute.<sup>140</sup>

---

<sup>137</sup> NT, § 4, p. 38.

<sup>138</sup> Clademir Araldi, em seu artigo *As criações do gênio: ambivalências da “metafísica da arte” nietzschiana*, aponta, entre outras coisas, uma teodicéia em Nietzsche, na qual Dionísio é o deus em cuja afirmação estaria justificado o problema do mal, em que todo o sofrimento do mundo, redimido na arte, garante o próprio deus Uno-Primordial, através do qual a dor, justificada e redimida, concilia o divino e os males do mundo. C.f. ARALDI, Clademir Luís. *As criações do gênio: ambivalências da “metafísica da arte” nietzschiana*. In: **Kriterion**, n°119. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 114-136.

<sup>139</sup> NT, § 5, p. 44 (grifos do autor).

<sup>140</sup> *Idem*.



Dessa forma, é o desfrute do Uno-Primordial, ou, em outras palavras, que o acontecimento vida, em sua essência, regozija-se criando a simultaneidade entre o sonho e a embriaguez na arte trágica dos gregos. Assim sendo, a afirmação da vida na tragédia ática significa que nela vige o sim mais autêntico à vida enquanto impulsos artísticos, ou seja, da mesma maneira que, como já mostrado na primeira parte, os impulsos apolíneo e dionisíaco realizam a natureza não aniquilando, mas vitalizando um ao outro, é na tragédia grega que ambos os impulsos, reconciliados, geram uma arte que cria uma representação do instante originário e êxtase de toda a criação, fundindo música e imagem. Se até aqui a afirmação da vida apareceu de forma apolínea, como superação e inversão do pessimismo de Sileno através do belo mundo olímpico dos deuses, esta afirmação é por si só incompleta, unilateral, afirma a criação negando sua essência aterradora. Apenas uma afirmação que abarque ambos os impulsos de modo mesmo a destacar o dionisíaco sem, no entanto, ser despedaçada por ele, é uma afirmação em ressonância com a dinâmica da natureza em seu devir, como ressoava num primeiro momento em Arquíloco, mas que, para Nietzsche, é fundamental a presença do coro musical trágico dos gregos, como ápice da união entre Apolo e Dionísio.

Assim, em primeiro lugar, o que é a tragédia grega? Nietzsche nos responde claramente: “devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo num mundo de imagens apolíneo”<sup>141</sup>. Aqui está claro que esse mundo de imagens apolíneo não é mais um mundo que aparece para encobrir o dionisíaco, mas o espaço onde ele será descarregado, isto é, que a música do coro incita não apenas uma imagem apolínea, mas, no apolíneo, uma imagem do dionisíaco. Tendo isso em mente, cabem algumas questões, tais quais: em que consiste exatamente o coro? De que modo uma multiplicidade de indivíduos, como coral, pode se exprimir o Dionisíaco, unidade e Uno-Primordial? E este mundo de imagens consiste, por sua vez, em quê? Que tipo de imagens podem dar forma ao inaudito dionisíaco e qual a possibilidade do inaudito, isto é, da não-forma, ser expressa por formas, por aparências?

Quanto ao coro, Nietzsche nos oferece uma chave de compreensão em *O Drama Musical Grego*, comentando o coro musical da seguinte maneira: “Ainda que seja uma pluralidade de

---

<sup>141</sup> NT, § 8, p. 57.

peessoas, o coro não representa musicalmente uma massa, mas sim somente um descomunal indivíduo dotado de um pulmão sobrenatural”<sup>142</sup>. O conjunto das vozes, num canto uníssono, representa para Nietzsche, a expressão daquela torrente unitária do som, a harmonia que traz à presença o Uno-Primordial, de modo tal que o coro, enquanto multiplicidade de indivíduos, desapareça ao fazer ressoar na música monódica, o pulmão sobrenatural deste único e descomunal indivíduo: Dionísio. Um tal movimento só se torna possível dado o estado de embriaguez originado da própria música, em que os indivíduos, imersos num sentimento de unidade, perdem sua individualidade e dissolvem-se na torrente unitária que expressa a unidade do Uno. Não há mais coro, mas o próprio Dionísio canta agora o sofrimento e o êxtase de embriaguez e dor primordial na intensa força da melodia que jorra das entranhas da existência, naquele coro, como estado de ânimo granítico.

A embriaguez encontra-se presente desde a origem do coro e da própria tragédia, ainda no ditirambo, que, semelhante à canção popular, traz em si a união entre música e palavra<sup>143</sup>. Nesses primórdios das celebrações dionisíacas, os entusiastas de Dionísio uniam-se nos bosques e florestas ao som da flauta, envolvendo-se na embriaguez da música. Uma passagem de Rosa Dias elucida este momento:

Nietzsche afirma que a tragédia nasce da música, do canto entoado em louvor a Dioniso por um grupo de pessoas que, em cortejo, percorria a floresta habitada por seu deus. Faziam-se passar por sátiros, figuras híbridas – homens com pés de capro e chifres. Com o rosto pintado com o sumo de diferentes plantas e a testa coberta de flores, erravam em êxtase, cantando, dançando e tocando a flauta rústica. A um só tempo ator e espectador, esse coro de sátiros via desenrolar, diante de si, um espetáculo, visível somente para os que participavam da excitação dionisíaca.<sup>144</sup>

O argumento de Nietzsche para a tragédia é semelhante ao da canção popular e da poesia lírica, em que a música é o fundamento que incita a palavra que a imita; o coro, inicialmente na forma do ditirambo, aparece como música primordial que incita o aparecimento agora das imagens e visões no seio da embriaguez artística, isto é, o estado de ânimo musical brota como embriaguez, e neste encantamento a disposição de ânimo transborda para as imagens, que não

---

<sup>142</sup> VD, *O Drama Musical Grego*, p. 61.

<sup>143</sup> Cf. DIAS, Rosa. **Nietzsche e a Música**. *Op. cit.* p. 53

<sup>144</sup> DIAS, Rosa. **Nietzsche e a Música**. *Op. cit.* p. 53.

são imagens no sentido apolíneo, que quer encobrir como véu de Maia os estados de ânimo da embriaguez com uma medida, pelo contrário, essa imagem emerge para simbolizar o desmedido e a extravagância do fundo da vida. Assim, o ditirambo diverge totalmente de qualquer outra forma musical já presente entre os gregos apolíneos, que até então tomavam o encantamento de modo a conservar sua individuação: “esse coro ditirâmico era bem distinto de qualquer outro coral grego. Enquanto as virgens se dirigiam cantando ao templo de Apolo, continuavam sendo o que eram e conservaram sua identidade, os sátiros, cantando e dançando, aboliam de si o (eu) humano”<sup>145</sup>. Apenas assim podia esse coro ser ator e espectador a um só tempo; despojado do eu individual, diluídas as fronteiras da individualidade, abre-se o desmedido no qual, como um espetáculo único, Dionísio toma a voz. Nietzsche destaca que “o sátiro, esse ser natural fictício, está para o homem civilizado na mesma relação que a música dionisíaca está para a civilização”<sup>146</sup>. Ou seja, acontece aqui um flerte com aquele estado barbaresco de retrogradação ao animal, em que a natureza fala em toda a sua inteireza aniquiladora do indivíduo e insuportável ao homem, no entanto, esse sátiro é um ser “natural fictício”, há nele a união com a natureza, mas resguardada por aquele toque apolíneo que agora aparece não apenas como escudo, mas como tônico para Dionísio aparecer – note-se, *aparecer*. “Entre os gregos, o elemento devastador que é próprio da vontade foi neutralizado pelo processo artístico de simbolização. Preciosa conclusão: Dionísio necessita ser expresso para que não se torne destruidor”<sup>147</sup>. Esta expressão dionisíaca já se encontra na música, que, como vimos, não necessita, mas apenas tolera a palavra, o conceito e a imagem, uma vez que estes surgem de estados de ânimo musicais. Na medida que a imagem se põe a enaltecer e imitar a música, a transposição imagética trará formas de dramatizar a música.

Incitados pelos estados de ânimo musicais, os servidores de Dionísio percorriam a floresta transmutados em sátiros, mistura de homem e bode; uma tal transmutação, considerada como um sair de si e fantasiar-se nos mitos, apontam para o surgimento do drama, ele mesmo gestado pela intensidade da música. Quando os homens passam, embebidos nestes estados musicais, a incorporar os sátiros seguidores de Dionísio, eles começam também a representar papéis, e

---

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>146</sup> NT, § 7, p. 52.

<sup>147</sup> CASTRO, Claudia Maria de. A inversão da verdade: notas sobre *O Nascimento da Tragédia*. In: **Kriterion**, n°117. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 133.

aquela torrente unitária da música faz aparecer Dionísio como único papel, como unidade interpretada pelo coro como um todo, Dionísio se ergue não como imagem que vem encobrir as dores com beleza, como as virgens no templo de Apolo, mas para vociferar as dores e o êxtase na música e na dança.

Assim, o canto ditirâmico aparece como nascimento da tragédia, enquanto descarregamento do coro em imagens. O ditirambo se desenvolve até o teatro trágico, onde as peças se desenrolam de modo a reproduzir esse grito granítico em melodia e exprimir a imagem unitária em que mesmo os sátiros, no ápice de excitação, se dissolviam no Uno originário, conforme se intensificava o canto uníssono do coro. Nietzsche expressa assim uma valiosa distinção entre o artista das virgens apolíneas e dos sátiros dionisíacos nas figuras do poeta e do dramaturgo: “se se tem apenas a faculdade de ver incessantemente um jogo vivo e de viver continuamente rodeado de hostes de espíritos, é-se poeta; se a gente sente apenas o impulso de metamorfosear-se e passar a falar de dentro de outros corpos e almas, é-se dramaturgo”<sup>148</sup>. A imagem dionisíaca difere absolutamente da imagem apolínea; enquanto o artista apolíneo poetiza na epopeia suas figuras pela contemplação e os prazeres visuais, com distanciamento, o artista dionisíaco dramatiza pela incorporação e os prazeres sonoros, como que possuído por eles. O poeta diz a imagem como sonho diante dos olhos, o dramaturgo torna-se imagem como embriaguez brotando dentro dele e tomando-o.

Enfeitiçados, os sátiros abriam-se para Dionísio exprimir seu dilaceramento e seu êxtase criador. Mas esse movimento, sozinho, não realiza ainda a tragédia, pois ele significa a perda completa da individuação. É a imagem de sonho de Apolo que vem acolher o homem de seu completo auto esquecimento, pois os sátiros, ao serem tomados de embriaguez, podiam ainda ver a si mesmos, como que fora de si, em sua embriaguez. Viam ainda o próprio deus Dionísio assombrosamente se achegando e cantando com seu pulmão sobrenatural, num espetáculo descomunal. Neste momento o homem pode contemplar a si mesmo possuído por Dionísio, através de uma fagulha apolínea, uma mancha de luz agora num lago de êxtase. Em seu duelo agonístico com Dionísio, Apolo se faz presente ali entre os gregos e vem, como mágica, reconciliar-se com o Uno-Primordial. Nietzsche expressa essa ideia como realização máxima do artista dionisíaco, pois assim como o sonho é o jogo do real com o homem e as artes plásticas

---

<sup>148</sup> NT, § 8, p. 56.

são jogo do artista com o sonho, a embriaguez é o jogo da natureza com o homem e a arte dionisíaca é o jogo do homem com a embriaguez<sup>149</sup>, que assim, em vez de diluir-se no dionisíaco, joga com suas forças alcançando a simbiose entre Apolo e Dionísio no desdobramento do drama trágico extasiado pela música: “o servidor de Dioniso precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador. O caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação”<sup>150</sup>.

Mas como esse estado afirma a vida? Vida, como impulsos artísticos da natureza e simultaneidade desses impulsos, é afirmada pela *mimesis* artística do homem quando este consegue produzir uma arte que justamente imita a simultaneidade dos impulsos da natureza. O devir, enquanto movimento simultâneo entre o criar e destruir, que a cada instante se realiza, como Uno-Primordial despedaçado em fenômenos, é representado com maestria na arte trágica dos gregos no momento em que esse “ficar à espreita atrás de si” mantém unidos o apolíneo e o dionisíaco, evitando tanto a rigidez dórica quanto o aniquilamento bárbaro. Mais ainda, esse espreitar atrás de si revelava ao grego na arte a tragédia da própria existência, em que tal como o devir arrasta e devora os entes para a morte, os gregos, em vez de serem aniquilados pela perda da individuação na possessão dionisíaca, podiam agora observar com prazer seu próprio aniquilamento, quer dizer, observar a própria embriaguez, e nela a destruição da individuação e diluição no Uno-Primordial. Nesse vislumbre a vida é afirmada em todas as suas nuances, a vida alcança aí a redenção de sua própria dor originária, pois ela é, em essência, plena de contradição, e precisa exprimir como necessários a dor e o sofrimento para poder alcançar um sim: “E vede! Apolo não podia viver sem Dionísio! O ‘titânico’ e o ‘bárbaro’ eram, no fim das contas, precisamente uma necessidade como o apolíneo!”<sup>151</sup>. O dionisíaco grego é a conjugação dos impulsos apolíneo e dionisíaco na arte, não a pureza ou unilateralidade de um em detrimento do outro, mas que um necessita do outro e que agora, na tragédia, erguem um acordo de paz, cheio de deleite e assombro em que o sonho e a embriaguez perfazem um ao outro no sentimento trágico do mundo.

---

<sup>149</sup> Cf. VD, § 1.

<sup>150</sup> VD, § 1, p. 10.

<sup>151</sup> NT, § 4, p. 38.

Por fim, redenção e afirmação têm aqui o mesmo significado, pois no coro trágico a vida é imitada na simultaneidade de seus impulsos artísticos, de modo que o grego, uma vez que já não nega o horrendo da existência, mas lhe dá forma na força da música e nas visões incitadas do aparecimento do deus e seu dilaceramento, afirma a vida mesmo em seus aspectos mais cruéis e devastadores. Ao realizar essa afirmação, a arte salva a vida:

É nesse coro que se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida.<sup>152</sup>

Vida, em sua totalidade, abarca também o terrível, a morte, a crueldade da natureza e todo o rio de lágrimas capaz de fazer vigorar uma visão pessimista da vida, uma sabedoria de Sileno, uma “negação budista do querer”. Nietzsche entendia que “o coro satírico do ditirambo é o ato salvador da arte grega”<sup>153</sup>, pois com ele a nauseante disposição ascética negadora da vontade<sup>154</sup>, bem como a bela, mas incompleta arte puramente apolínea são superadas; o Uno-Primordial atinge então seu alvo, ou seja, o estado originário de plena contradição se desdobra da dor ao êxtase, que, sempre em criações novas, atinge seu ápice entre os gregos e sua arte trágica, cantando e dançando<sup>155</sup>, imersos no êxtase da alegria dionisíaca, pois “a razão de ser da tragédia está na alegria”<sup>156</sup>. Nietzsche entende assim que redenção é afirmação, pois o indivíduo no coro, ao ser tomado pela sensação de unidade, aceita a individualidade como ilusão e afirma o todo, o um, e nessa afirmação encontra o consolo metafísico necessário. O heleno, com seu olhar cortante e sensibilidade extrema, percebia-se no coro, enquanto homem individual, como aparência, em cuja morte, assim como o nascimento, fazem parte da vida eterna da vontade. Assim, artisticamente, o devir era abraçado em todas as suas nuances. A arte salva a vida, pois nela, toda a vida alcança um triunfante e trágico – sim.

---

<sup>152</sup> NT, § 7, p. 52.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>154</sup> Cf. *Idem*.

<sup>155</sup> Cf. citação da nota 61.

<sup>156</sup> DIAS, Rosa. A Influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*. In: **Cadernos Nietzsche vol. 3**. São Paulo: FFLCH/USP, p. 19. A passagem afirmando que “é assim que Nietzsche se distancia da metafísica de Schopenhauer”, que via o trágico como “mensagem de renúncia, de negação do querer viver”. Assim, para Nietzsche, diferente de Schopenhauer, a tragédia é afirmação no sentido da alegria com a vida.

### 3. O ESQUECIMENTO DA TRAGÉDIA

Até aqui, no percurso dos capítulos anteriores, observamos a metafísica estética de Nietzsche, partindo dos impulsos artísticos da natureza até seu espelho trágico na arte grega dionisiaca. Se com a tragédia a vida é afirmada, cabe-nos ainda, para atingir nosso objetivo de examinar a afirmação artística da vida, analisar o fim da arte trágica dos gregos, no sentido de observar a necessidade da arte para a vida, isto é, que a vida, sem a arte e seus poderes vitalizantes, entra em declínio. Até aqui examinamos apenas a afirmação, tanto apolínea, nas artes plásticas, como dionisiaca, na música e na tragédia. Diante dos horrores da existência, a postura até então era a metafísica de artista, em que a arte salva a vida desses horrores. O declínio da arte se dá a um só tempo com o crescimento da lógica e da racionalidade como formas fundamentais de se dirigir ao mundo. Assim, buscamos nesta última parte responder duas questões fundamentais: em que sentido a ciência é sinônimo de declínio? Em que sentido a arte é uma necessidade? Para respondê-las, iremos investigar como e por quê a tragédia acabou, qual o papel de Sócrates na corrosão da tragédia e qual a avaliação de Nietzsche sobre uma existência não artística. Em suma, buscamos aqui investigar a afirmação da vida pela arte, tomando agora o não artístico como território que vem para reafirmar a arte como uma necessidade intrínseca à vida, isto é, que o não artístico mostra em seu modo de ser que sem a arte, a vida seria um erro.

#### 3.1. Ésquilo, Sófocles e Eurípides

O socratismo é o alvo de Nietzsche. O socratismo destruiu a tragédia. O socratismo inverteu o mundo. Mas não o fez a partir de Sócrates. Essa sombra e esse espectro socrático já pairava entre os gregos bem antes do parteiro de ideias perambular pela ágora. A tragédia, esta sim, suicidou-se<sup>157</sup>, de um influxo interno que podemos compreender no percurso dos poetas trágicos Ésquilo, Sófocles e Eurípides, em que este último encarnou o socratismo no palco para a moribunda tragédia agonizar até a morte na frieza e no cálculo da apresentação.

---

<sup>157</sup> C.f. NT, § 11, p. 69.

Mas como se deu essa então disposição para a frieza e para o cálculo da apresentação? No capítulo anterior vimos o coro dos sátiros cantando em uníssono na floresta para a consagração de Dionísio, em cuja presença o homem podia, num consolo metafísico, afirmar a vida como a vida do Uno-Primordial, na qual se dissolvia e vislumbrava com olhos apolíneos, deliciosamente, seu aniquilamento. O coro, nesse momento, é todo o necessário, ele abarca e descarrega as forças descomunais da natureza em música. Mas, na medida que ganha os palcos e se desenvolve como estilo, um elemento crucial aparece para completar a tragédia: a presença do ator. Já mencionamos aqui a diferença que Nietzsche observa entre o poeta e o dramaturgo, em que a imagem, para o dramaturgo, é incorporada, como aparência embriagada, diferente do poeta que contempla imagens de sonho, à distância. Apenas assim o homem incorpora o sátiro e seus atributos de bode; embriagado, interpreta o papel de sátiro, e no coro, como um, incorpora Dionísio. Enquanto este interpretar está submetido ao poder da música, a tragédia se realiza em esplendor e produz todos aqueles efeitos mencionados anteriormente.

Mas Nietzsche observa que o declínio da tragédia começa a partir do diálogo: “A corrupção teve seu ponto de partida no diálogo. Não havia, como é sabido, originalmente diálogo na tragédia; somente quando passou a haver dois atores, portanto, relativamente tarde, desenvolveu-se o diálogo”<sup>158</sup>. Ao apontar o princípio da decadência ou corrupção da tragédia no diálogo, Nietzsche identifica com isso um efeito declinante expresso pelo diálogo: a dissolução da soberania da música na tragédia. No princípio, apenas um único ator se desprendia do coro e se reportava a ele, isto é, as palavras trocadas ali não eram de igual para igual, o coro era soberano e todo o andamento da tragédia era musical, como nos descreve Rosa Dias:

Primeiro um ator se destacava do coro e trocava com ele algumas palavras. A ação praticamente não existia, as peripécias do drama não eram representadas, mas relatadas. As palavras eram pronunciadas com longos intervalos de silêncio, mais pareciam uma onda súbita de sons que se propagava sobre a multidão extática. A palavra do ator ainda era música<sup>159</sup>.

Enquanto houvesse apenas um ator, era conservado o efeito trágico da embriaguez e do aniquilamento do herói como espelho do aniquilamento do *principium individuationis* e o

---

<sup>158</sup> VD, *Sócrates e a Tragédia*, p. 87.

<sup>159</sup> DIAS, Rosa, *Nietzsche e a Música*, *op. cit.* p. 56.



florescimento do êxtase nesse despedaçamento. O coro reina sobre o ator, tal como o Uno-Primordial reina sobre a individuação. No entanto, a introdução de um segundo ator torna possível o diálogo, pois os atores entre si, sem se reportarem ao coro, se põem em igual autoridade, da qual surge a dialética, “de acordo com um impulso profundamente helênico, a disputa, e deveras a disputa com palavra e razão (*Grund*): enquanto o diálogo apaixonado sempre se manteve longe da tragédia grega”<sup>160</sup>. A dialética, nesse sentido, aparece como forma de dar vazão ao drama em detrimento da música; o coro começa, a partir desse acontecimento, a perder seu papel descomunal e ficar, aos poucos, em segundo plano.

A introdução do diálogo na tragédia, por sua vez, se dá pelas mãos de Ésquilo, e mais tarde por Sófocles, que acrescentaria ainda um terceiro ator. É ninguém menos que Aristóteles que nos fornece uma tal constatação, quando afirma, em sua *Poética*:

Foi Ésquilo o primeiro a aumentar de um para dois o número de atores, diminuindo o papel do coro e dando maior importância ao diálogo. A introdução de um terceiro ator e do cenário foi obra de Sófocles. Só tardiamente a tragédia adquiriu nobreza: quando passou a ser mais extensa, quando abandonou a narrativa curta e a linguagem grotesca, satírica.<sup>161</sup>

Este pôr em cena mais de um ator, embora seja para Nietzsche fundamental para o declínio da tragédia, ainda não ganha predominância suficiente em Ésquilo e Sófocles. A tragédia ainda reina e, mesmo com o coro atuando agora junto ao diálogo, é ainda o coro que prevalece, o espírito da música ainda conduz a cena, sobretudo em Ésquilo, por ser anterior a Sófocles e mais enraizado no trágico, isto é, mais próximo de sua forma original de linguagem grotesca e satírica expressa no coro. Ésquilo e Sófocles, embora já fazendo uso do diálogo, mantêm o fundamental para o irromper artístico da tragédia: a presença de Dionísio. Dionísio, como verdadeiro protagonista da tragédia, é sempre assegurado na trama trágica que se desdobra, em que as grandes figuras esquilianas e sofoclianas, como Prometeu e Édipo, sejam máscaras de Dionísio<sup>162</sup>, o único proto-herói de toda a tragédia, de modo que esse seja o “único fundamento essencial para a tão amiúde admirada ‘idealidade’ típica daquelas célebres figuras”<sup>163</sup>. Dessa

---

<sup>160</sup> VD, *Sócrates e a Tragédia*, p. 87.

<sup>161</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Baby Abrão. In: **Os Pensadores**. Editora Nova Cultural: São Paulo. 1999, p. 41.

<sup>162</sup> Cf. NT, §10, p. 66.

<sup>163</sup> NT, §10, p. 66.

forma, o dionisíaco não é preservado apesar do diálogo, mas o diálogo mesmo ainda se move submetido à Dionísio e o espírito da música.

Certamente, Nietzsche observa qualidades tanto em Ésquilo quanto em Sófocles, chegando ora a considerar Sófocles superior, por seu trato com a técnica dramática para exprimir os sofrimentos e o aniquilamento do herói, ora considera Ésquilo superior, por sua maior proximidade com a tragédia originária, compondo como um dramaturgo preponderantemente musical, afeccionado pela música primordial do coro<sup>164</sup>. Tendo em mente essas considerações de Nietzsche a ambos, tomamos aqui uma distinção fundamental que o filósofo faz, apontando Sófocles como a glória da passividade e Ésquilo como a glória da atividade perante o trágico. Assim nos diz Nietzsche no § 9 de *O Nascimento da Tragédia*:

A mais dolorosa figura do palco grego, o desventurado ÉDIPO, foi concebida por Sófocles como criatura nobre que, apesar de sua sabedoria, está destinada ao erro e à miséria [...] Em *Édipo em Colono* [...] ergue-se a serenojovialidade sobreterrena, que baixa das esferas divinas e nos dá a entender que o herói, em seu comportamento puramente passivo, alcança sua suprema atividade, que se estende muito além de sua vida, enquanto que a sua busca e empenho conscientes apenas o conduziram à passividade. Assim vão-se desatando lentamente, na fábula de Édipo, os nós processuais inextricavelmente enredados aos olhos dos mortais – e a mais profunda alegria humana nos domina diante dessa divina contraparte da dialética. [...] A glória da passividade contraponho agora a glória da atividade, que o *Prometeu* de Ésquilo ilumina. [...] O homem, alçando-se ao titânico, conquista por si a sua cultura e obriga os deuses a se aliarem a ele [...] O artista grego, em especial, experimentava com respeito às divindades um obscuro sentimento de dependência recíproca e precisamente no *Prometeu* de Ésquilo tal sentimento está simbolizado. O artista titânico encontrava em si a crença atrevida de que podia criar seres humanos e, ao menos, aniquilar deuses olímpicos: e isso, graças à sua superior sabedoria, que ele, em verdade, foi obrigado a expiar pelo sofrimento eterno. O magnífico “poder” do grande gênio, que mesmo ao preço do perene sofrimento custa barato, o áspero orgulho do *artista*, eis o conteúdo e a alma da poesia esquilianas [...].<sup>165</sup>

Aqui é possível notar o declínio da tragédia, mesmo ela ainda estando em seu vigor. Ésquilo se lança ao titânico; seu *Prometeu*, como máscara de Dionísio, simboliza a dependência recíproca entre os gregos e os deuses. Enquanto máscara de Dionísio, *Prometeu* é também uma relação com o titânico. O fogo dos deuses, a “crença atrevida de criar seres humanos”, a suprema sabedoria do artista, toda ela está imbricada no sofrimento eterno e na impiedosa Moira

<sup>164</sup> Cf. DIAS, Rosa. **Nietzsche e a Música**. *op. cit.* p. 59.

<sup>165</sup> NT, § 9, p. 61-63 (grifos do autor).

a reinar como senso de justiça em Ésquilo, que se oferece em sua poesia como próprio hino da impiedade<sup>166</sup>. Assim Nietzsche atribui à Ésquilo esse “magnífico ‘poder’ do grande gênio”, que representa ativamente a glória da tragédia, fazendo ressoar, com intimidade musical, o perpétuo dilaceramento e renascimento da existência dionisíaca nas entranhas de Prometeu. Já Sófocles e seu Édipo, outra magnífica máscara de Dionísio, alcança também a glória trágica, mas passivamente. Édipo é “a mais dolorosa figura do palco grego”; aquele que decifra o enigma da natureza – a esfinge – também está fadado (como assassino de seu pai e desposante incestuoso de sua mãe) a burlar suas leis mais sagradas<sup>167</sup>. Embora o destino de dores seja garantido em Sófocles, em que os sofrimentos despedaçam o herói e trazem a atmosfera do Dionísio dilacerado ao palco, esse herói é aquele em cuja “busca e empenho conscientes apenas o conduziram à passividade”. Ele não se lança ao titânico, mantém-se no mundo da consciência.

Esse mundo da consciência é significativo para o desfecho final da tragédia, pois, se pudermos entender uma relação entre essas obras e a inclinação de seus poetas criadores ao sentimento e sabedoria trágica da existência, então é possível observar em Ésquilo um olhar que se atira heroicamente ao titânico e em Sófocles o olhar que desvenda heroicamente o titânico. Entre o atirar-se e o desvendar há uma mudança importante, justamente a valorização da trama e seus enigmas para a consciência, quer dizer, o mundo desperto, da vigília, sem os inebriantes soluços da embriaguez, que só aparecem aos poucos, nas dores do herói que descobriu, no percurso dos enigmas e do emaranhado da trama, sua fatalidade. Um tal movimento que, mesmo mantendo o efeito do trágico, destaca a consciência, ou o comedimento, linhas de raciocínio tecendo o andamento da trama, e enfim o já mencionado diálogo, como expressão mesma dessa teia de sentido construída para a peça, produz um efeito dialético que aos poucos começa a constranger o coro: “Já em Sófocles aparece tal embaraço com respeito ao coro – um importante sinal de que já com ele começa a esmigalhar-se o coro dionisíaco da tragédia”<sup>168</sup>.

Dessa tendência sofocliana para a consciência dentro da tragédia, surge um terceiro e decisivo poeta: Eurípides. Com Eurípides a tragédia está condenada. Uma passagem

---

<sup>166</sup> Cf. *Ibidem*, p. 63.

<sup>167</sup> Cf. *Ibidem*, p. 62.

<sup>168</sup> NT, § 14, p. 87.

fundamental de *O Nascimento da Tragédia* esclarece a relação entre esses três poetas e a presença de um pensamento consciente, sóbrio, na tragédia: “Aquilo que Sófocles disse de Ésquilo, ou seja, que ele fazia o correto, embora inconscientemente, não foi dito decerto no sentido de Eurípides, o qual, quando muito, teria admitido que Ésquilo, *porque* ele criava inconscientemente, criava o incorreto”<sup>169</sup>. Sófocles, assim, admirava Ésquilo, julgava que ele fazia o correto, isto é, alcançava o ápice trágico em suas obras, criava-as certamente para esse apogeu transbordante de dor e de júbilo, mas o fazia de forma inconsciente. Ésquilo criava embebido de paixão e tomado por estados de ânimo musicais. Sófocles admira seus resultados, mas não sua inconsciência, de modo que queria atingir os mesmos resultados de Ésquilo, mas de forma consciente. “O que Sófocles *sabia* mais em comparação com Ésquilo, e do que se orgulhava, não era nada que estivesse situado fora do domínio do manejo *técnico*”<sup>170</sup>; assim Sófocles modifica técnicas e introduz, entre outras coisas (como o terceiro ator e o cenário, mencionados por Aristóteles), um modo de compor e criar mais sóbrios, aumentando o papel do diálogo na trama, mas visando sempre o resultado produzido por Ésquilo, mas ao contrário deste, que, por fazer correto de forma inconsciente, não possuía um *saber* claro sobre o seu fazer, mas abandonava-se ao instinto artístico, Sófocles se orgulhava de conhecer seus procedimentos e com eles alcançar o efeito desejado. Eurípides, por sua vez, julga que justamente por criar de forma inconsciente, Ésquilo cria o incorreto. Isto é, a inconsciência, para Eurípides, não pode produzir o correto, de modo que o criar inconsciente de Ésquilo é por si só um erro e, se Sófocles, mesmo de forma sóbria e consciente, quer produzir o mesmo efeito de Ésquilo, então guia sua consciência para o incorreto. Ambos, para Eurípides, são inadequados: um erra pelo uso e pelos efeitos de sua inconsciência, o outro erra por não saber que esses efeitos são um erro, ao ponto de querer repeti-los. Mas precisamente aí, em Sófocles, deu-se o primeiro ar fúnebre na tragédia, desvelando uma aptidão já distante do dionisíaco, que seria consumada nos palcos por Eurípides:

[...] vemos em atividade a força desse espírito não-dionisíaco, dirigido contra o próprio mito, se voltarmos nossos olhares para a prevalência da *representação de caracteres* e do refinamento psicológico na tragédia a partir de Sófocles. O caráter não se deixará mais ampliar até o tipo eterno, senão que, ao contrário, através de matizes artificiais e sombreamentos, através da finíssima determinação de todas as linhas, atuará individualmente, de modo que o espectador já não sinta de forma alguma o mito, mas sim a poderosa

<sup>169</sup> NT, § 12, p. 80 (grifo do autor). Cf. VD, *Sócrates e a Tragédia*, p. 80.

<sup>170</sup> VD, *Sócrates e a Tragédia*, p. 80 (grifos do autor).

verdade da natureza e a força instintiva do artista. Também aqui percebemos o triunfo da aparência sobre o universal e o prazer no preparado singular, quase anatômico, respiramos já o ar de um mundo teórico, para o qual o conhecimento científico vale mais do que a reverberação artística de uma regra do mundo.<sup>171</sup>

Essa passagem contém os elementos fundamentais da decadência da tragédia. Se o diálogo abre uma primeira marca desse acontecimento, ao reduzir o papel do coro, sua intensificação e o destaque de seus domínios, como a “prevalência da *representação de caracteres* e do refinamento psicológico na tragédia”, resultam numa dissolução: o distanciamento do mito. É notável que Nietzsche atribua à Sófocles o momento em que “respiramos já o ar de um mundo teórico”, pois esse ar é a própria distância do mito, é o “espírito não-dionisíaco” por excelência. Sófocles é um aceno para o socrático. No entanto, um estranho aceno, pois se ele se distancia do mito, o mito permanece entranhado no cerne de sua obra, quer dizer, repousa no mito os temas de suas tramas, a força do mito não é banida por Sófocles, mas comprometida, envenenada. Para Nietzsche, é certamente Eurípides quem consuma o banimento da força do mito, e com isso a morte da tragédia no palco grego. Eurípides, que, como espectador e pensador<sup>172</sup>, percebe um fenômeno novo quanto à recepção do público diante das tragédias de Sófocles, aquele em que “o espectador já não sinta de forma alguma o mito”. Em outras palavras, desde sua origem, a tragédia tem como tema o mito, o coro de sátiros incorporava Dionísio, o Prometeu de Ésquilo era máscara de Dionísio, o Édipo de Sófocles também, mas o estilo sofocliano distanciava da força originária do mito – o arrebatamento do coro trágico satírico – de tal maneira que ainda que o mito fosse encenado no palco e estivesse ainda nas intenções e na alma do poeta, ele já não alcançava o público.

O pensamento de Eurípides, no entanto, não é o de quem quer reviver o mito, isto é, que ao notar essa falta de identificação do público com o que era encenado, quisesse promover essa identificação ainda através do mito, tentando gerar novamente a força mítica, como queria Sófocles. Eurípides expulsa a força do mito não apenas do público, mas de si mesmo, isto é, do poeta, da criação, não deixando qualquer possibilidade daquela manifestação granítica do

---

<sup>171</sup> NT, § 17, p. 104 (grifo do autor).

<sup>172</sup> Nietzsche afirma que Eurípides, enquanto poeta, se inspira em dois espectadores específicos para se voltar contra a obra de Ésquilo e Sófocles, um deles é ele mesmo, Eurípides, mas não como poeta e sim como pensador, o outro espectador é Sócrates. Cf. NT, § 11, § 12.

dionisíaco. Ao contrário, para Eurípides o drama musical trágico já estava em decadência, ele entende que a falta de ressonância do mito no público indicava, isso sim, uma necessidade de composição que se aproximasse mais da vida e do cotidiana dos gregos, e que, ao contrário da obscura criação inconsciente de Ésquilo, havia agora uma necessidade de clareza, para que o público entendesse perfeitamente os desdobramentos da trama. Assim nos diz Nietzsche a esse respeito:

O que tanto impulsionou o dotado poeta [Eurípides] contra a corrente geral? O que o desviou de um caminho que fora percorrido por homens como Ésquilo e Sófocles, e sobre o qual brilhava o sol do favor popular? Uma única coisa: justamente aquela crença na decadência do drama musical. Essa crença, porém, ele adquiriu nos bancos dos espectadores do teatro. Ele observou durante muito tempo, da maneira mais penetrante, que abismo se abria entre uma tragédia e o público ateniense. Aquilo, que para o poeta o mais alto e o mais difícil, não era sentido pelo espectador absolutamente como tal, mas como algo indiferente. Muitas casualidades, que absolutamente não acentuadas pelo poeta, atingiam a massa com súbito efeito. Em meio à reflexão sobre essa incongruência entre a intenção poética e o seu efeito, ele chegou pouco a pouco a uma forma de arte, cuja lei principal era “tudo precisa ser compreensível para que possa ser entendido”.<sup>173</sup>

Com essa fórmula: “tudo precisa se compreensível para que possa ser entendido”, Eurípides chega ao lar da razão e clareza. Com essa fórmula, Eurípides crê estar superando o quarto escuro da criação inconsciente, cheia incertezas e incoerências; Eurípides de fato via o que entendia como falhas na estrutura das tramas de seus antecessores, personagens mal explicados, andamentos e sem sentido no enredo, desdobramentos mal desenvolvidos, em suma, falta de clareza com o que se quer apresentar. Assim o poeta toma para si a tarefa de iluminar o palco trágico com a lógica e a absoluta coerência dramática. Cabe destacar que Eurípides não expurga do palco as figuras mitológicas, mas a força trágica dessas figuras, que até então apareciam como máscaras de Dionísio; se o verdadeiro protagonista não pode mais atuar nessas figuras, o que sobra? O não-dionisíaco, a ausência de Dionísio. O que resta e o que se move no palco é a pura delimitação funcional da peça, exibida o mais clara e sistematicamente possível. Nietzsche expressa essa ideia através do prólogo de Eurípides:

Nada pode ser mais contrário à nossa técnica cênica do que o *prólogo* em Eurípides. Que uma personagem, entrando em cena isoladamente, seja ela divindade ou herói, conte, no começo da peça, quem ela é, o que antecede a ação, o que antecede a ação, o que aconteceu até então, e mesmo o que vai

---

<sup>173</sup> VD, *Sócrates e a Tragédia*, p. 77.

acontecer no decorrer da peça, isso seria designado decididamente por um poeta de teatro moderno como leviana renúncia ao efeito da tensão. Se já se sabe tudo o que aconteceu e o que acontecerá, quem vai esperar o fim? Eurípides refletia de maneira totalmente diferente. O efeito da tragédia antiga nunca repousou na tensão, na estimulante incerteza sobre o que acontecerá no próximo momento. Ao contrário, ela sempre repousou naquelas grandes cenas carregadas de patos e amplamente estruturadas, nas quais o caráter musical fundamental do ditirambo dionisíaco ressoava novamente.<sup>174</sup>

Para Eurípides, o efeito trágico só poderia se realizar se houvesse uma imersão do espectador nos sofrimentos do herói, mas, para tal, era preciso explicar os personagens e o enredo. O problema fundamental para Eurípides é que nas primeiras cenas das peças, seja de Ésquilo ou de Sófocles, o espectador ficava confuso com os mascaramentos formais e a falta de clareza, e assim tentava entender o que se passava e qual o sentido da trama, dificultando assim, por essa falta de clareza explicativa, sua imersão nas cenas e nas dores do herói. Ou seja, para Eurípides a falta de clareza impedia a experiência trágica, daí cria seus prólogos para deixar tudo claro, inclusive o desfecho da trama, para que o espectador, compreendendo desde já todo o enredo e seus personagens, possa, sem dúvidas e inquietudes de pensamento, mergulhar nas sensações que vão se desdobrando.<sup>175</sup>

Com esse novo fazer estético, Eurípides traz ao palco não o efeito trágico, mas o entendimento, e com isso gera no espectador olhos inclinados ao entendimento, à razão e a análise; o espectador começa a se tornar crítico, avaliar a trama e finalmente a se reconhecer nela, pois, além do entendimento, Eurípides traz a própria figura do grego cotidiano para o palco, passa representar a vida mesma do ateniense em seu dia a dia.

No essencial, o espectador via e ouvia agora o seu duplo no palco euripidiano e alegrava-se com o fato de que soubesse falar tão bem. Mas o caso não ficou somente nessa alegria: cada pessoa por si só aprendeu a exprimir-se com Eurípides e, ao competir com Ésquilo no concurso, ele próprio se gaba de que agora, por seu intermédio, o povo aprendeu a observar, a discutir e tirar consequências, segundo as regras da arte e com as mais matreiras sofisticações. Graças a essa transformação da linguagem pública, ele tornou possível, no todo, a comédia nova.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> VD, *Sócrates e a Tragédia*, p. 78.

<sup>175</sup> Para todo esse parágrafo, cf. VD, *Sócrates e a Tragédia*, p. 79.

<sup>176</sup> NT, § 11, p. 71.

Nietzsche entende que esse processo em que Eurípides destaca a racionalidade dentro do drama, de modo trazer o espectador para o palco e fazê-lo filosofar, abole de tal maneira o efeito originário da tragédia, que a um só passo abre, com esse calar da tragédia, o nascimento da comédia nova. O destronar dos mitos efetuado por Eurípides gera um efeito caricato, em que o mito não pode mais se sustentar com a seriedade e a profundidade que o garantia enquanto presença naqueles espaços. Presença, quer dizer, a produção do estado de ânimo característico da apresentação do trágico, a presença de Dionísio como produção de embriaguez na arte, e cuja presença agora já não se faz. Fica o caricato, quer dizer, as figuras mitológicas aparecem como pura figuração, uma vez que já não despertam dos estados de ânimo referentes à embriaguez. O mito se torna ausência. Nesta ausência, manter as figuras míticas no palco, junto ao cotidiano encenado, gera um efeito oposto à tragédia, que dirige-se assim ao cômico, e que Nietzsche, indignado, expõe como o ridículo, se se insiste em presentificá-lo como trágico:

É ridículo fazer um espírito aparecer em um almoço; é ridículo exigir de uma musa tão misteriosa, tão animada de seriedade, como é a musa da música trágica, que ela cante no âmbito do tribunal, nas pausas entre os combates dialéticos. No sentimento de ridículo a música calou-se na tragédia, como que apavorada com sua inaudita profanação; cada vez mais raramente ela se atreveu a elevar sua voz, e finalmente ficou desconcertada, cantou coisas fora de propósito, envergonhou-se e fugiu inteiramente dos espaços do teatro.<sup>177</sup>

Esta passagem nos encaminha para o âmago da ausência da força mítica em Eurípides, que é o silenciamento da música. Se a presença do diálogo já constrangia o coro, todo esse arranjo da razão euripidiana apagam de vez a força da música na tragédia, e, se para Nietzsche a música é a força geradora dos mitos, em que os estados de ânimo musicais e a força musical do coro presentificam Dionísio, então o constrangimento dos ânimos musicais foi o constrangimento em que “no sentimento de ridículo a música calou-se na tragédia”. A musa da música, misteriosa e animada de seriedade, não podia se manter mais ali, e retira-se envergonhada do espetáculo que ridiculamente ainda a requisita. O modo explicativo e demasiadamente racionalizado de Eurípides impunha outros estados de ânimo que não transbordam embriaguez, nem a seriedade da tragédia, nem do pessimismo criador; o que começa a surgir na aurora da razão é uma espécie de otimismo com a existência, e seu efeito de ânimo é a suavidade, a estabilidade, a comédia. A música é ainda requisitada, mas, ridicularizada, ela não retorna em

---

<sup>177</sup> VD, *Sócrates e a Tragédia*, p. 92.



seus domínios originais, tudo o que pode ser produzido musicalmente aparece antes como o que Nietzsche denomina de pintura musical, em que a música agora vem como alusão das imagens do drama, e submete-se ao deleite da imagem, tal como Nietzsche observa ao comentar o novo ditirambo ático, forma musical que surge já sob o efeito da estética de Eurípides.

Pois se ela [a “pintura musical”] procura excitar nosso deleite apenas em nos obrigando a buscar analogias externas entre um acontecimento da vida e da natureza e determinadas figuras rítmicas e determinados sons peculiares da música, se até a nossa inteligência deve contentar-se com o conhecimento de tais analogias, então somos rebaixados a um estado de ânimo em que uma concepção do mítico é impossível; pois o mito quer ser sentido intuitivamente como exemplo único de uma universalidade e veracidade de olhos fitos no infinito adentro. [...] A pintura sonora é, portanto, em todos os sentidos, o inverso da força criadora de mitos, da verdadeira música: por seu intermédio, a aparência se faz ainda mais pobre do que é, enquanto, através da música dionisíaca, a aparência singular se enriquece e se alarga em imagens do mundo. Constituiu uma grandiosa vitória do espírito não dionisíaco quando ele, no desenvolvimento do novo ditirambo, distanciou a música de si própria e a reduziu à condição de escrava da aparência.<sup>178</sup>

Nietzsche identifica assim a mortificação da música com a vitória do espírito não dionisíaco. Uma vez que a música, enquanto força criadora de mitos, de Dionísio e suas máscaras, a música enquanto força vitalizadora da imagem, desaparece, resta a pintura sonora como escrava da aparência. Se Nietzsche destaca que a música dionisíaca é enriquecedora da imagem e a alarga em imagens de mundo, essa escravidão da música pela aparência tampouco deve ser entendida como algo próximo dos aspectos apolíneos da música. A música apolínea, voltada para a métrica e a rítmica, acompanha as imagens em seu deleite; aqui Nietzsche é claro ao afirmar que através do intermédio da pintura sonora, “a aparência se faz ainda mais pobre do é”. A aparência apolínea, que recobre o mundo de beleza, não alcança o fundo dionisíaco, mas participa de sua dinâmica, ainda que virando os olhos para seus aspectos mais terríveis, assim também com o ritmo enquanto lado apolíneo da música, que condensa na gradação rítmica a torrente unitária do som; a pintura sonora, por outro lado, embora conserve esses aspectos apolíneos, já surge num modo de ser em que “somos rebaixados a um estado de ânimo em que uma concepção do mítico é impossível”. Isso se dá pois está música, como pintura sonora, já não atende apolineamente apenas a beleza da imagem, mas também a verdade do conceito. “A

---

<sup>178</sup> NT, § 17, p. 103.

dialética otimista, com o chicote de seus silogismos, expulsa a *música* da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia”.<sup>179</sup>

Com a racionalização posta por Eurípides, há um deslocamento do lugar da verdade. Se a verdade metafísica era até aqui o dionisíaco, o Uno-Primordial que afinal é tomado por Nietzsche como o verdadeiramente existente; isto é, se a verdade era o trágico, o desmesurado e desmedido de dor e êxtase, agora a verdade passa ser a medida, não apenas como medida da bela aparência, mas uma verdade lógica, que possa medir a trama do mundo, o mundo mesmo deixa de ser uma fatalidade da dor e do êxtase, ele deixa de ser terrível, e uma visão pessimista já não lhe cabe, não há a verdade de ser trágica se o mundo puder ser pensado, refletido, e até solucionável. Assim, contra o pessimismo da tragédia, surge o otimismo da razão, e nesta perspectiva, a pintura musical jamais poderia ser dionisíaca, mas também não está em sintonia plena com Apolo, uma vez que já não pertence a uma consideração trágica do mundo, em que Apolo é uma força de alívio contra o terror. É em face de uma consideração teórica do mundo que esta música escrava da imagem é o triunfo do espírito não dionisíaco. “Aos olhos de Nietzsche, a tragédia trazia à tona uma seriedade dos gregos diante da existência. De um olhar destemido para a realidade irrompia uma concepção trágica do mundo. A denúncia nietzschiana vem justamente apontar para o crepúsculo dessa visão”<sup>180</sup>. Assim, o crepúsculo dessa visão trágica, da consideração trágica do mundo e sua seriedade, abriria o horizonte em que “a tragédia cederia lugar à comédia nova”<sup>181</sup>.

Em suma, a tragédia chega ao fim conforme a razão se apresente como novo paradigma para a arte. Nietzsche nos assegura desse movimento de maneira absolutamente clara na seguinte passagem:

Para falar abertamente, a florescência e o ponto alto do drama musical grego é Ésquilo em seu primeiro grande período, antes de ser influenciado por Sófocles: com Sófocles começa a progressiva decadência, até que finalmente Eurípides, com sua reação consciente contra a tragédia de Ésquilo, ocasiona o fim com velocidade tempestuosa.<sup>182</sup>

---

<sup>179</sup> NT, § 14, p. 87 (grifo do autor).

<sup>180</sup> LIMA, Márcio José Silveira. **As Máscaras de Dionísio**: filosofia e tragédia em Nietzsche. São Paulo, Discurso editorial; Ijuí, RS; Editora UNIJUÍ, 2006, p. 83.

<sup>181</sup> *Idem*.

<sup>182</sup> VD, *Sócrates e a Tragédia*, p. 92.

Esta passagem sintetiza todo o exposto até aqui. No entanto, uma questão se impõe: qual a origem desta reação de Eurípides? Há pouco observamos que Nietzsche responde esta questão apontando a crença de Eurípides na decadência do drama musical, e que percebeu esta decadência entre os espectadores, que eram indiferentes ao drama e que declinavam de seus efeitos ao tentar entender a trama e os personagens, que não lhes apareciam de maneira clara, levando Eurípides a racionalizar o drama com a intenção de tirar as dúvidas do público sobre o enredo, de modo que assim pudessem imergir nas sensações dos personagens, salvando o efeito trágico. Para Nietzsche, o que se acentuou de fato foi a racionalização, que extirpou os estados de ânimo musicais, geradores do mito e da tragédia.

Ao perguntarmos agora pela origem dessa reação de Eurípides, queremos perguntar no contexto da metafísica de Nietzsche, isto é, tomando Apolo e Dionísio como impulsos artísticos da natureza, e em cuja dinâmica Nietzsche observa nos gregos um duelo ferrenho entre ambos, expresso no terror dionisíaco das titanomaquias, confrontadas pelo esplendor apolíneo do mundo homérico e este por sua vez ser tragado pela torrente até alcançar nova resposta com o mundo e a arte dóricas, como expressão mais rígida do apolíneo até o entrelace triunfal da tragédia como reconciliação ou perfeita simultaneidade de ambos os impulsos na arte grega. É tendo em vista essa metafísica que perguntamos agora pela origem da reação de Eurípides. Como a consideração trágica do mundo, em seu perfeito e mais potente estado no ditirambo e na tragédia ática, deu lugar a uma consideração teórica do mundo? Perguntamos aqui pela origem de uma força, nessa dinâmica metafísica dos impulsos, capaz de destronar o trágico, de abolir o dionisíaco. De onde surgiu uma tamanha força, se o dionisíaco é o impulso mais poderoso, aniquilador e vitalizante, se o mundo de aparências não é nada mais que um lapso de luz numa existência de dor, manchas e imagens de sonho num lago de tristeza? Como é possível uma tamanha inversão, capaz de fazer nascer um levante que afogue a maré alta do dionisíaco? Em suma, como é possível que, entre todas as estrelas e constelações, cuja aparência apenas são representações de estados originários de um descomunal Uno-Primordial, surjam seres audaciosos que, condenados a desaparecer entre os suspiros da natureza<sup>183</sup>, inventam a razão, e que nessa razão emane uma força mais poderosa que toda a essência e verdade do íntimo da natureza e da existência, ou ao menos forte o suficiente para expulsar os estados de ânimo que

---

<sup>183</sup> Cf. VM, § 1, p. 25.

colocam o homem em conexão com essa essência e verdade metafísica? Como um grão de areia pode afogar o mar? Talvez, se a cada drama musical encenado, em meio a embriaguez musical em que, prostrado atrás de si vislumbrando a própria embriaguez, viesse no homem um ímpeto que dissesse: “e que tal um pouco mais de sonho? Que tal um pouco mais de sonho?”, e então exigisse um pouco mais sonho, não como beleza, mas como um pouco mais clareza! E então... e então! Uma clareza que precisasse demonstrar Dionísio, demonstrar a tragédia até o ridículo? Até destruí-la! Uma rigidez mais tenebrosa que a consideração dórica do mundo não se ergueria aí? A consideração dórica, sacrificando a suave beleza apolínea de suas formas para fortificar suas medidas e não se despedaçar na tempestade dionisíaca, ela mesma, supondo que a tragédia não podia ser uma reconciliação permanente dos impulsos artísticos, não daria lugar a uma coisa que sacrifique mais que a suave beleza, mas de uma vez só toda a orientação estética do mundo? Não nasceria aí um absurdo, algo que não fosse nem apolíneo nem dionisíaco, e, por isso mesmo, de uma abismal antinatureza?

### 3.2. Sócrates: uma monstrosidade

A expressão é do próprio Nietzsche, que tem em Sócrates, muito mais que em Eurípides, um alvo, o motivo da morte da tragédia, sendo ele uma monstrosidade contra tudo o que a arte grega e a própria vida se manifestaram ser até então. Numa valiosa passagem, Nietzsche expressa esse caráter monstruoso de Sócrates: “Enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador – uma verdadeira monstrosidade *per defectum*!”<sup>184</sup>. Nossa tarefa neste ponto será compreender esses apontamentos de Nietzsche, que o levam a entender Sócrates como monstruoso. Primeiramente, podemos afirmar que Sócrates é uma monstrosidade porque Nietzsche o entende como um grego invertido, inversão essa expressa nos “papéis” da consciência e do instinto, que em Sócrates atuam inversamente a qualquer grego que já pisou sobre a Terra. Mas para chegarmos a essa inversão precisamos considerar e ter sempre em mente a metafísica estética de Nietzsche.

---

<sup>184</sup> NT, § 13, p. 83.

Nossa hipótese para tamanha inversão se assenta no que expomos há pouco em forma de perguntas. Entendemos que Nietzsche, ao expor no § 5 de *O Nascimento da Tragédia* (conforme já citado na segunda parte deste escrito), que os impulsos apolíneo e dionisíaco duelam entre si nos gregos, também acena para um conflito insolúvel. Os gregos, o único povo a desenvolver uma sensibilidade em que o apolíneo ganha força suficiente para se impor diante do dionisíaco, são atravessados pelas titanomaquias, como terror dionisíaco, até chegar à arte dórica e toda a rigidez de um Apolo bélico, passando nesse meio tempo pela suavidade da beleza apolínea na poesia épica e o êxtase dionisíaco das festas orgiásticas. Se Nietzsche entende que esse devir e esse operar dos impulsos se encaminha para a reconciliação, na arte trágica dos gregos, isso não indica que tal reconciliação seja um estado de permanência, pelo contrário, a dinâmica mesma do devir impede uma tal permanência. Aqueles impulsos apolíneos que apenas nos gregos encontraram força o bastante para fazer frente ao dionisíaco, uma vez reconciliados na tragédia, tendem a avançar seu movimento de conformar a medida. Se a arte dórica, despojada da suave beleza, cobre-se de uma rigidez da forma, para impor a medida de forma dura, áspera, ríspida, bélica, mas ainda na arte, na arquitetura, agora surge a rigidez, aspereza e dureza do conceito, da racionalidade, do perscrutar, do analisar a todo custo. Em outras palavras, através da arte dórica, Nietzsche acena para a possibilidade do impulso apolíneo sacrificar a suavidade da beleza em prol da permanência da medida. Esse sacrifício, conforme a arte trágica conserve o apolíneo enquanto aparência embriagada, tende a exigir cada vez mais medida, clareza e conformação. Todo o desdobramento da tragédia encenada no palco, da introdução do diálogo até os prólogos de Eurípides são já esse sacrifício, exigindo clareza, não mais nas formas plásticas, mas no entendimento.

Mas, poderíamos perguntar: seria Sócrates, então apolíneo? Estamos com isso nos referindo a um triunfo de Apolo? Ou, de outra forma: o apolíneo e o socrático são um mesmo movimento? Absolutamente não. Mas, por que não? Aqui deparamo-nos com uma série de problemas. Se, para Nietzsche, toda a existência é gerada da dinâmica dos dois impulsos, apolíneo e dionisíaco, então todo o existente só pode ser ou apolíneo, ou dionisíaco, ou simultaneamente apolíneo e dionisíaco. Mas Nietzsche logo nos apresenta Sócrates como aquele a quem Eurípides representa, isto é, que Eurípides não é outra coisa que não uma máscara de Sócrates: “Também Eurípides foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado

SÓCRATES”<sup>185</sup>. Nietzsche o apresenta como divindade que fala através de Eurípides, divindade esta que não é nem Apolo nem Dionísio, mas um demônio nascido recentemente. Ao colocar Sócrates como um terceiro elemento, o que pretende Nietzsche, considerando sua metafísica estética? Que exista uma terceira força ou impulso da natureza, por meio do qual recentemente nasceu sua primeira manifestação? Apolo e Dionísio não são as únicas forças presentes na existência? Não se trata disso. Mas, certamente, Nietzsche não está incluindo Sócrates entre o apolíneo e o dionisíaco. Sócrates é uma monstruosidade. Que significa isso? Que ele é um grego invertido. Que significa isso? Que ele não é nem apolíneo nem dionisíaco. Que significa isso? Que ele escapa à dinâmica dos impulsos artísticos? Sim e não. O inverso do mundo estético grego é uma força capaz de inverter o mundo, por isso é monstruoso, mas de modo totalmente diferente do monstruoso titânico do dionisíaco, também totalmente diferente do monstruoso antagonismo com que o apolíneo se opõe ao dionisíaco, com sua conversão do inaudito para a aparência. Ambos, Apolo e Dionísio, têm uma dinâmica, que é uma dinâmica de realização onde predomina o inconsciente, o irracional, sobretudo no elemento dionisíaco como signo da vontade e do querer. É a esse aspecto que o socrático se opõe e é a esse aspecto que ele é o inverso.

Assim novamente: Sócrates escapa à dinâmica dos impulsos artísticos da natureza? Sim e não. Não, porque seria absurdo considerar Sócrates, empiricamente, como alguém não constituído pelas forças plasmadoras de nascividade do mundo, Apolo e Dionísio, conforme a metafísica de Nietzsche. Mas sim, porque Sócrates, ao inverter a relação entre instinto e razão, cria um território novo que, na arte, não é nem apolíneo nem dionisíaco, e isso é a essência do fim da tragédia.

Para criar esse novo território, o socratismo estético, como Nietzsche o denomina, não parte já de uma tendência socrática, isto é, o socratismo não cria a si mesmo do nada, mas como rebelião contra o dionisíaco, visto que este é o impulso mais ligado ao instinto e ao inconsciente. Uma tal rebelião só pode surgir a partir de disposições apolíneas, pois desde sempre o duelo foi entre Apolo e Dionísio. Mas há pouco afirmamos que Sócrates não representa um triunfo apolíneo, também afirmamos que Sócrates, como terceiro elemento e inversor da arte trágica, não constitui uma terceira força da natureza, mas uma oposição ao modo de ser dessas forças.

---

<sup>185</sup> NT, § 12, p. 76 (grifo do autor).

Assim, o socratismo só pode aparecer como já gestado na dinâmica do apolíneo e do dionisíaco, de modo que, ao mesmo tempo, ele não se torne nem um nem outro. Nietzsche nos assegura da tendência apolínea em Sócrates na seguinte passagem: “Aqui o *pensamento filosófico* sobrepassa a arte e a constrange a agarrar-se estreitamente ao tronco da dialética. No esquematismo lógico crisalidou-se a tendência *apolínea*”<sup>186</sup>.

Nietzsche aponta que a tendência apolínea marca o esquematismo lógico, e este, ao se desenvolver como filosofia, constrange a arte e submete-a à dialética. A tendência é apolínea pois Dionísio jamais esteve sozinho na arte grega, o dionisíaco grego é marcado pela predominância do elemento dionisíaco, não sua totalidade ou unilateralidade. A união dos dois impulsos na tragédia mantém Apolo ativo na embriaguez, de modo que esta união não seja apenas uma união, mas já um espaço para o próximo movimento da tendência apolínea. Após criar a arte dórica em seu duelo com o dionisíaco, o impulso apolíneo começa a posteriormente e lentamente querer crescer dentro da própria tragédia, em cujo espetáculo girava em torno de Dionísio. Essa tendência se expressa de modo a querer esclarecer o drama musical e a introduzir diálogos. Ésquilo e Sófocles, sobretudo Sófocles, por mais que mantivessem ou quisessem manter o efeito dionisíaco da tragédia original do coro dos sátiros, já estavam afeccionados por essa tendência apolínea, que, afinal, é a característica fundamental nascida da sensibilidade grega frente aos terrores da existência. O desejo de explicar e esclarecer os elementos, a trama e os personagens realizam-se em Eurípides de forma fatal para a tragédia, de modo que dele, após constranger o espírito da música, surja a comédia nova.

Mas Eurípides, com toda a sua racionalidade no palco, não passa de máscara de Sócrates. Em Sócrates a tendência apolínea já não se reconhece como apolínea, mas como teórica. Da mesma maneira que a arte dórica já não se reconhece com a beleza olímpica e com a epopeia homérica, assumindo forma mais bruta, a razão euripidiana enrijece-se na razão, não se reconhecendo mais no deleite e deslumbramento apolíneos, muito menos na embriaguez dionisíaca – mesmo o deleite apolíneo é ainda um abandono da consciência para o encantamento do sentidos. Com isso, Nietzsche quer mostrar que, ao eleger a razão, a tendência apolínea transforma-se em seu contrário – o dionisíaco? Não. Apolo e Dionísio são antes impulsos opostos, mas complementares. O contrário do apolíneo aqui aparece como negação

---

<sup>186</sup> NT, § 14, p. 86 (grifos do autor).

do belo, negação do deleite com a beleza, aparece como inestética, antiestética, como não criação. Mas Nietzsche menciona um socratismo estético, de modo que exista, enfim, uma estética socrática. O socratismo estético só pode se dar desde que o estético esteja submetido ao antiestético, ou seja, que “o *pensamento filosófico* sobrepassa a arte e a constrange a agarrar-se estreitamente ao tronco da dialética”. A estética socrática só é estética, antes de tudo, enquanto constrangimento da arte submetida à racionalidade.

Com isso, Nietzsche caracteriza as fórmulas socráticas que resultam na destruição da tragédia: “‘Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz’; nessas três fórmulas básicas jaz a morte da tragédia. Pois agora o herói virtuoso tem de ser dialético; agora tem de haver entre virtude e saber, crença e moral, uma ligação obrigatoriamente visível”<sup>187</sup>. Ao identificar o estabelecimento de uma ligação obrigatória entre virtude e saber, e crença e moral, Nietzsche aponta propriamente uma moral nas fórmulas socráticas, cuja medida do bem é o conhecimento, e a medida do mal, a ignorância. Fórmula da felicidade: “o virtuoso é o mais feliz”, uma vez que a virtude é o saber, o saber tem de ser o bem, enquanto a ignorância aparece como o erro, o pecado. A tragédia, cujo efeito se realiza num âmbito irracional, aparece como erro e deve ser esclarecida. Eurípides se encanta com este pensamento e Sócrates, como espectador das tragédias euripidianas, reconhecia apenas em Eurípides um poeta sóbrio em meio aos poetas embriagados que criavam inconscientemente.

Era conhecida entre os gregos a proximidade entre Sócrates e Eurípides. Nietzsche observa os dizeres do oráculo de Delfos, que “considerou Sócrates o mais sábio dos homens, mas, ao mesmo tempo, sentenciou que Eurípides merecia o segundo prêmio no certame da sabedoria. Como terceiro nessa escala de gradações foi apontado Sófocles [...]”<sup>188</sup>; essa escala de gradações acompanha de forma inversamente proporcional o fim da tragédia, em que desses três nomes, seria Sófocles ainda um trágico, e gradualmente em Eurípides e Sócrates a tragédia chega ao fim – quanto mais sabedoria, menos tragédia... Eurípides procurava entre os espectadores alguém que pensasse como ele e encontrou Sócrates, o espírito não dionisíaco por excelência. Se Eurípides pensava em salvar a tragédia com seus esclarecimentos, Sócrates não está mais atrelado ao efeito trágico que Eurípides buscava atingir apenas pela força da limpeza

---

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>188</sup> NT, § 13, p. 82.



lógica. Para Nietzsche, Sócrates repudia, em seu próprio modo de ser, qualquer possibilidade de acolhimento de um efeito trágico, e aqui voltamos a nosso ponto de partida: o repúdio ao instinto.

Eurípides queria a limpeza lógica para liberar o espectador das dúvidas sobre a trama, para que, sendo tudo explicado no prólogo, o espectador pudesse imergir nas sensações do drama – o que resultou numa “transposição do *dionisiaco* em afetos naturalistas”<sup>189</sup>, ou seja, num distanciamento do efeito trágico originário –, ainda havia nele uma preocupação em garantir um efeito pelas sensações e de certa forma atingir o âmbito instintivo e irracional das emoções do público através dos sofrimentos do herói, cujo percurso já foi explicado e esclarecido, cabendo então a pura imersão dentro da cena assegurada pelo entendimento do porquê das dores. Sócrates, embora tenha em Eurípides uma máscara que ecoa seu ar de sobriedade e racionalidade nos palcos, com heróis dialéticos, procura, por sua vez, se concentrar em suas fórmulas: a virtude, o bem e a verdade. O instinto lhe parece um problema, e Nietzsche interroga: “Que força demoníaca é essa que se atreve a derramar na poeira a beberagem mágica?”<sup>190</sup>.

Sócrates, constatando que era o único que sabia que não sabia, se incomoda com a presunção de conhecimento que os outros, que não sabiam que não sabiam, achavam saber. Ao sair pela ágora e interrogar estadistas, oradores, poetas, sofistas etc., Sócrates percebe que todas as respostas que ouvia de todos eles não vinham de um exame crítico de suas vidas ou de um conhecimento profundamente refletido, mas apenas por instinto:

“Apenas por instinto”: por essa expressão tocamos no coração e no ponto central da tendência socrática. Com ela, o socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigentes; para onde quer que dirija o seu olhar perscrutador, avista ele a falta de compreensão e o poder da ilusão; dessa falta, infere a íntima insensatez e a detestabilidade do existente. A partir desse único ponto julgou Sócrates que devia corrigir a existência: ele, só ele, entra com ar de menosprezo e de superioridade, como precursor de uma cultura, arte e moral totalmente distintas, em um mundo tal que seria por nós considerado a maior felicidade agarrar-lhe a fímbria com todo o respeito.<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> NT, § 14, p. 86 (grifo do autor).

<sup>190</sup> NT, § 13, p. 83.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 82.

Essa passagem nos dá os elementos necessários à compreensão do socrático para nossos objetivos, isto é, de elucidar um declínio da vida a partir da negação da arte, pois apenas a arte pode afirmar a vida. Quando pensamos arte, pensamos no dionisíaco; Sócrates, ao rebaixar e negar o instinto, opõe-se à Dionísio e assim à toda a metafísica de artista. “Eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo”<sup>192</sup>. Essa negação do instinto, como sendo algo ilusório e não verdadeiro assinala em Sócrates precisamente que o ilusório é o não verdadeiro, enquanto que na tragédia a ilusão, isto é, a aparência, é fundamental para que a verdade (o dionisíaco) possa ser expressa, descarregada nas imagens embriagadas. A tragédia e a arte em geral valorizam a aparência, Sócrates a nega, propondo uma cisão entre verdade e aparência, como conhecimento e ignorância, e, de modo moral, entre o bem e o mal. Assim, toda a aparência deve ser extirpada com o olhar perscrutador que deseja penetrar na natureza das coisas de forma consciente, despojada de todo traço de embriaguez e jogo com a natureza, mas de maneira analítica, examinadora: “[...] Sócrates, o protótipo do homem teórico, aquele que só encontra satisfação em arrancar o véu da aparência, aquele que acredita ser possível penetrar no fundo das coisas, separando o conhecimento verdadeiro da aparência”<sup>193</sup>.

Um outro aspecto a ser considerado é aquele em que “A partir desse único ponto [que considera o irracional um erro e uma ilusão] julgou Sócrates que devia corrigir a existência”. Apenas sob essa perspectiva Sócrates pode contrapor-se à arte como criação inconsciente e à ética vigente, isto é, o pessimismo da consideração trágica do mundo. O desprezo pelo instinto e pelo irracional faz de Sócrates, como já mencionado, um grego invertido, convertendo a verdade dionisíaca em mentira. Dessa forma, a consideração trágica do mundo, que afirma inconscientemente o dionisíaco como verdade íntima da existência, é entendida como um problema, a existência mesma, sob esta consideração trágica, aparece como um erro, e sob esse único ponto, o da existência como errática, problemática, Sócrates julga que a vida deve ser corrigida. Para corrigir a vida, é fundamental que a virtude seja o saber, que a razão pense a existência e a resolva, solucione o problema da vida. Inversamente à visão trágica, que se

---

<sup>192</sup> NT, § 12, p. 76, 77.

<sup>193</sup> MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Polêmica Sobre O Nascimento da Tragédia*: textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff. Introdução e organização: Roberto Machado, tradução do alemão e notas: Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 10.

entrega à fatalidade da vida, agora a vida mesmo aparece sob um novo olhar, ela aparece como corrigível, solucionável; a razão humana aparece como forte o suficiente para esclarecer e curar as dores do mundo. Invertendo o pessimismo trágico, Sócrates instaura o otimismo da razão, que funda, no lugar do espírito da música, o espírito da ciência.

Em face desse pessimismo prático é Sócrates o protótipo do otimista teórico que, na já assinalada escrutabilidade da natureza das coisas, atribui ao saber e ao conhecimento a força de uma medicina universal e percebe no erro o mal em si mesmo. Penetrar nessas razões e separar da aparência e do erro o verdadeiro conhecimento, isso pareceu ser ao homem socrático a mais nobre e mesmo a única ocupação autenticamente humana: tal como aquele mecanismo dos conceitos, juízos e deduções foi considerado, desde Sócrates, como a atividade suprema e o admirável dom da natureza, superior a todas as outras aptidões.<sup>194</sup>

Para Nietzsche, esse otimismo e essa inversão fazem parte da própria constituição de Sócrates, quer dizer, de seu modo de ser como grego invertido. Como observamos antes, Nietzsche caracteriza Sócrates como o inverso de todas as pessoas, em que o instinto é força criadora e irracional, ao passo que a consciência é um guia crítico, e em Sócrates, inversamente, a consciência é criadora e o instinto é crítico<sup>195</sup>. Para ilustrar essa inversão, Nietzsche destaca o papel do *daimon* socrático, que exercia, como instinto, o papel de crítico: “Em, situações especiais, quando sua descomunal inteligência começava a vacilar, conseguia ele um firme apoio, graças a uma voz divina que se manifestava em tais momentos. Essa voz, quando vem, sempre *dissuade*”<sup>196</sup>. O *daimon*, essa voz divina, e esse “quando vem” do *daimon*, como algo que vem, isto é, que não foi criado ou posto ali conscientemente, que não é produzido ou trazido pela e na consciência, mas que vem, e este vir é o que vem de uma instância que não é a consciência, mas precisamente um outro, que se revelava quando “sua descomunal inteligência começava a vacilar”. O *daimon*, como isto que vem, vem como instinto. Todavia, o instinto em Sócrates é completamente outro do que se entende por instinto, isto é, como espaço do irracional, o *daimon* vem como crítico da inteligência vacilante, como que para impedir que ela caia no erro, dissuadindo-a. É de fato como se em Sócrates, por traz da consciência existisse outra, que o instinto nele fosse uma força de oposição aos possíveis

---

<sup>194</sup> NT, § 15, p. 92.

<sup>195</sup> Cf. nossa primeira nota neste tópico, referente ao § 13 de *O Nascimento da Tragédia*.

<sup>196</sup> NT, § 13, p. 83 (grifo do autor).

erros e deslizes da consciência em suas criações lógicas e busca pela virtude. “A sabedoria instintiva mostra-se, nessa natureza tão inteiramente anormal, apenas para contrapor-se, aqui e ali, ao conhecer consciente, *obstando-o*”<sup>197</sup>. Assim, Sócrates aparece como protótipo do homem teórico e do espírito científico, mas fundamentalmente como, em si mesmo, homem dialético. Toda a sua natureza trabalha para a racionalidade, de modo que o *daimon*, quando vem, se põe em diálogo com a consciência, fazendo do pensar um exercício dialético, como diálogo do “eu” consigo mesmo, da consciência com seu *daimon*. Aproximar-se do *daimon*, do instinto, é para Sócrates dialogar, refletir melhor, exercitar, com este outro (o *daimon*), o “Conhece-te a ti mesmo”.

A palavra que Nietzsche tem para este movimento é monstruosidade. Se o instinto em Sócrates não se assemelha em nada com a embriaguez e nem mesmo com o sonho, mas apenas o olhar analítico e desnudador da natureza, fica claro aqui porque Sócrates quer corrigir a vida: pois ele mesmo, em seu modo ser, tem em seu mais profundo âmago, uma força que o impele à antes de tudo ser ele mesmo correto, conhecedor do correto, para só então interrogar a vida. “E na verdade percebemos aí um monstruoso *defectus* de toda a disposição mística, de modo que se poderia considerar Sócrates como o específico *não-místico*, no qual, por superfecundação, a natureza lógica se desenvolvesse tão excessiva quanto no místico a sabedoria instintiva”<sup>198</sup>.

Dessa forma, nos fica clara a presença do socrático em oposição ao dionisíaco, mas também ao apolíneo. Se Ésquilo e sobretudo Sófocles utilizam o diálogo frente ao coro trágico, o fazem atendendo a tendência apolínea, tão forte e natural aos gregos, mas de modo que mesmo ali a força de gerar mitos, oriunda da música, é preservada. Em Sócrates e sua influência sobre Eurípides, essa tendência apolínea já não é apolínea em sua vontade de medida, mas converteu-se em seu contrário: um congelamento em vez de criação de formas. Ao tentar abolir o dionisíaco, o desmedido, o apolíneo também abole a si mesmo da arte, e a tragédia morre por suicídio. “Separar o dionisíaco e o apolíneo é matar os dois. O herói foi morto não pelo trágico, mas pelo lógico”<sup>199</sup>. Apolo aniquila-se, pois, sem o dionisíaco, acaba por petrificar-se, uma vez que o dionisíaco é força vitalizante da dinâmica de criação, seja na natureza, movendo o devir,

---

<sup>197</sup> *Idem*.

<sup>198</sup> *Idem*.

<sup>199</sup> MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. *Op. cit.* p. 49.

seja na arte trágica, em que a música gera o mito, o coro gera a força a ser descarregada em imagens. A exigência apolínea pela medida, vinda agora muito mais forte que no momento da arte dórica, consegue enfim abolir o dionisíaco, mas sem ele, petrifica-se e cristaliza-se em uma única forma: a lógica. Esta forma, a lógica, já não é uma forma apolínea, pois, sem o dionisíaco, o apolíneo também morre, pois não tem mais como criar sem a assombrosa força que o impele a plasmar formas novas. “Com a influência decisiva do socratismo, o dionisíaco foi solapado desde a sua essência, enquanto o apolíneo se cristalizou num racionalismo estático e corrosivo”<sup>200</sup>; sem o coro, constrangido, o drama não tem mais como sustentar a força mítica inerente à tragédia, assim, ela morre e dá lugar à comédia nova. A lucidez lógica só reconhece como belo aquilo que é bom, e o bom como o verdadeiro, apenas assim o socratismo estético pode mensurar a beleza<sup>201</sup>. Diante de tamanha monstruosidade, o sentimento trágico se esvai da arte e da ética grega vigente até então.

### 3.3. Uma avaliação trágica da metafísica

Nietzsche realiza uma avaliação trágica da metafísica ocidental, no sentido de observar, do ponto de vista de uma consideração trágica do mundo, o desdobramento da humanidade ocidental sob o crivo do socratismo. O que significa, em suma, Sócrates, não como homem, mas como acontecimento para a vida? E em que sentido a arte se faz uma necessidade, tendo em vista este acontecimento? Estas são nossas últimas questões. Quanto à primeira, entendemos que Nietzsche nos aponta Sócrates como um declínio para a vida, quanto à segunda, que a arte é uma necessidade porque somente através dela a vida pode superar o declínio e retornar à sua casa – o dionisíaco. Precisamos então desenvolver esses pontos.

---

<sup>200</sup> LIMA, Márcio José Silveira. **As Máscaras de Dionísio**. *Op. cit.* p. 88.

<sup>201</sup> Quanto ao poder do homem teórico, cabe mencionar que a influência de Sócrates, avassaladora, não foi apenas sobre Eurípides, mas sobre muitos outros, inclusive Platão, a quem Nietzsche destaca sobretudo no § 14 de *O Nascimento da Tragédia*. Platão, até então um jovem poeta, acaba sendo tragado pela influência socrática do homem teórico, a ponto de condenar toda a poesia, de modo que “espezinhou sua natureza profundamente artística em favor do socratismo” (VD, *Sócrates e a Tragédia*, p. 84). Nietzsche observa Platão também como protótipo do romance na literatura. Ao escrever na forma de diálogos, Platão estaria arrastando a poesia como força ainda viva nele, ainda que despedaçada, suprimida e submetida hierarquicamente à filosofia, “sob a pressão demoníaca de Sócrates” (NT, § 14, p. 86).

Sócrates, como protótipo do homem teórico, científico, é um declínio para a vida, pois não apenas opõe-se à arte trágica e à consideração trágica do mundo, mas instaura, contra a metafísica de artista, uma outra metafísica, que chamaremos aqui, acompanhando Roberto Machado, de metafísica racional<sup>202</sup>, que consistiria propriamente na crença no otimismo da razão, como método para justificar a vida e curar a ferida da existência. “Para Nietzsche – em toda sua investigação e até mesmo nesse momento em que defende uma ‘metafísica’ de artista –, o saber trágico não foi vencido propriamente pela verdade, mas por uma crença na verdade, por uma ‘ilusão metafísica’ que está intimamente ligada à ciência”<sup>203</sup>. Assim, Nietzsche reconhece na metafísica instaurada por Sócrates, enquanto uma crença na verdade, uma ilusão metafísica, uma vez que essa verdade socrática seria alcançável através do pensar e filosofar, e uma vez que Nietzsche, como já exposto, entende que só como fenômeno estético a vida é justificável, que só a arte atinge o fundo originário da existência, de modo que a crença na verdade posta por Sócrates não poderia ser mais distante da verdade dionisíaca, isto é, da vida em sua essência, o que torna o socratismo e a metafísica racional um declínio.

Mas o que significa mais propriamente o aparecimento dessa metafísica racional como declínio da vida? A dinâmica entre Apolo e Dionísio não constitui um movimento dialético, pois, apesar de antagônicos, esses impulsos artísticos não negam um ao outro<sup>204</sup>, mas que se vitalizam e se completam na própria tensão mútua de seu atuar. Assim, Apolo e Dionísio representam juntos uma afirmação da vida; a negação começa com Sócrates, e apenas com o aparecimento do socratismo como germe da ciência, tem-se no mundo o conflito de duas metafísicas: a metafísica de artista contra a metafísica racional. Diferente de Apolo e Dionísio, que não se negam, essas duas metafísicas são opostas no sentido da negação, tal como aponta Nietzsche: “reconhecemos em Sócrates o adversário de Dionísio”<sup>205</sup>. Sócrates e Dionísio, ou, a metafísica da razão contra a metafísica da arte. Esse acontecimento indica, em *O Nascimento da Tragédia*, não apenas que Sócrates é dialético com seu *daimon* ou sua *maiêutica*, mas que,

---

<sup>202</sup> Cf. MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Verdade**. *Op.cit.* p. 43-50.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>204</sup> Pensamos aqui no modelo hegeliano de dialética, constituído de tese, antítese e síntese, de modo tal que a antítese nega a tese, enquanto que em Apolo e Dionísio, diferentemente há um duelo de caráter agonístico que realiza ambas as partes em suas próprias tensões. Em outras palavras, a relação fundamental entre os opostos em Hegel se dá pela negação, em Nietzsche, pela afirmação, de modo tal que Apolo e Dionísio não se relacionam de maneira dialética (Cf. MARTON, 2014, *op. cit.*, p. 17-32).

<sup>205</sup> NT, § 12, p. 81.

ao instaurar sua dialética, ele constrange o dionisíaco a se comportar dialeticamente. Afirmar que Sócrates é o adversário de Dionísio significa que agora, em vez de ter um opositor que o completa, como Apolo, Dionísio tem propriamente um negativo.

Eurípides e Sócrates contra a tragédia dionisíaca: eis o antagonismo fundamental que assinala Nietzsche quando analisa pela primeira vez as relações entre arte e ciência. O que em termos conceituais significa a oposição entre razão científica e instinto estético, ou entre duas formas de saber: o saber racional e o saber artístico.<sup>206</sup>

Ao criar uma metafísica racional, Sócrates cria a oposição entre ciência e arte. Ele vem para negar Dionísio. Cria, com isso, a negação da afirmação da vida, não em decorrência do pessimismo vindo do horror e sem sentido da vida, como na sabedoria de Sileno, por demais ligada a uma experiência com o dionisíaco grotesco e brutal, e que traz o perigo de uma negação da existência frente àquilo que, afinal, se mostrou insuportável, mas Sócrates instaura a ciência como negação da vida em decorrência de um otimismo da razão que sequer considera a dimensão dionisíaca como digna de nota e toma apenas o que é quantificável e mensurável pela razão como o caminho para uma vida melhor. A negação da vida se dá aqui pela afirmação otimista de uma ilusão metafísica que não visa mais a vida em seu movimento originário, mas as disposições lógicas da razão que agora obrigam o mundo e a vida a submeterem-se à lógica. Em outras palavras, a arte confluía com a vida sendo seu espelho, a lógica exige da vida que ela seja o espelho da lógica, falsificando a vida dentro de suas disposições de cálculo e sentido. Com o constrangimento do coro, da música, enfim, do dionisíaco, que, recusando essa dialética, vai saindo de cena no mundo grego, concretiza-se a saída do tempo da afirmação da vida, e começa então o tempo da negação, do declínio, fundado na crença na verdade racional.

Mas Nietzsche entende que é a vida mesma, em seu movimento de criar ilusões para suportar o terror do existir e manter-se vivendo, que produz sua própria negação. Com isso elabora uma avaliação da cultura ocidental nesse movimento de declínio. Entendemos aqui a cultura ocidental como a afecção socrática, isto é, o desdobramento da metafísica racional instaurada pelo filósofo. Nietzsche se utiliza da cultura alexandrina como tipo socrático que se desdobra historicamente. Podemos perceber e encaminhar melhor esse ponto de nosso exame através da seguinte passagem:

---

<sup>206</sup> MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Verdade**. *Op. cit.* p.44.

É um fenômeno eterno: a vontade ávida sempre encontra um meio, através de uma ilusão distendida sobre as coisas, de prender à vida suas criaturas, e de obriga-las a prosseguir vivendo. A um algema-o o prazer socrático do conhecer e a ilusão de poder curar por seu intermédio a ferida eterna da existência, a outro enreda-o, agitando-se sedutoramente diante de seus olhos, o véu de beleza da arte, àqueloutro, por sua vez, o consolo metafísico de que, sob o turbilhão dos fenômenos, continua fluindo a vida eterna; para não falar das ilusões mais ordinárias e quase mais fortes ainda, que a vontade mantém prontas a cada instante. Esses três graus de ilusão estão reservados em geral tão apenas às naturezas mais nobremente dotadas, que sentem, em geral com desprazer mais profundo, o fardo e o peso da existência, e que, através de estimulantes escolhidos, são enganados por si mesmos. Desses estimulantes compõe-se tudo o que chamamos de cultura: conforme a proporção das mesclas, teremos uma cultura preferencialmente *socrática* ou *artística* ou *trágica*; ou se se deseja permitir exemplificações históricas: há ou uma cultura alexandrina, ou então helênica, ou budista.<sup>207</sup>

Nietzsche define cultura aqui como tudo o que é composto pelas ilusões que a vontade cria como estimulantes para prender suas criaturas à vida. Desses estimulantes, observa três tipos de cultura: a socrática, cujo exemplo histórico é a cultura alexandrina; a artística, cujo exemplo histórico é a cultura helênica; a trágica, cujo exemplo histórico é a cultura budista. Entendemos a associação entre o trágico e o búdico no sentido de que o budismo percebe a dimensão trágica da existência, mas de maneira não artística, criando um consolo metafísico como espiritualidade, posta na crença na vida eterna para além dos fenômenos. A cultura helênica também percebe a dimensão trágica, mas a expressa artisticamente no êxtase e na criação da arte trágica como modo de afirmar a força descomunal do dionisíaco, como já expomos. A cultura alexandrina já não reconhece a dimensão trágica e volta-se para o lógico, algemada ao “prazer socrático do conhecer e a ilusão de poder curar por seu intermédio a ferida eterna da existência”.

Assim, a vida, em seu acontecer, alcança a cultura nas diferentes mesclas e gradações da vontade em seu doar-se para as ilusões consoladoras. O socratismo, no entanto, é a negação da vida em sua essência (o dionisíaco); deste modo, a vontade, como vida, produz também sua própria negação – se a cristalização da lógica na cultura nasceu de uma tendência apolínea enrijecida ao extremo, isso se deve precisamente “conforme a proporção das mesclas” das ilusões que atuam como estimulantes, em que “Desses estimulantes compõe-se tudo o que chamamos de cultura”. As formas de cultura se apresentam, na dinâmica da vontade, como momentos, ou figuras nas quais certos ânimos da vontade alcançam a vigência, de maneira que

---

<sup>207</sup> NT, § 18, p. 106 (grifos do autor).



a cultura grega trágica, anterior à Sócrates, é o momento em que a arte deu forma aos estados de ânimo mais originários da existência, em cuja sabedoria trágica a vida produzia um pessimismo afirmador. A partir do socratismo, o otimismo da razão acolhe estados de ânimo vindos da petrificação de Apolo, comedido em prazeres racionalistas. Também o socratismo se agarra à vida, mas o faz sem o reconhecimento de sua essência irracional, negando essa essência.

Esse movimento, em que a vida se afirmava na arte trágica e depois passa ao declínio a partir de Sócrates, é um movimento que atravessa a humanidade ocidental<sup>208</sup>, de modo que o declínio da vida instaurado pelo socratismo alcança a modernidade, conforme nos diz Nietzsche: “Todo o nosso mundo moderno está preso na rede da cultura alexandrina e reconhece como ideal o *homem teórico*”<sup>209</sup>. O mundo moderno é o mundo da vigência do declínio em sua consumação máxima, em que o espírito científico alcança sua forma mais completa. A vigência do declínio é o esquecimento da tragédia. A ciência moderna aparece como o momento em que a crença na verdade é consumada como modo de ser da cultura ocidental. A ideia de que a ciência pode responder ao mistério da existência através de instrumentos de análise, que o método científico pode desvelar a natureza do mundo, que, em suma, o modo de interpretar a vida sob a ótica da ciência pode justificar a vida, alcança sua forma mais desnudada com a ciência moderna, imersa na ilusão metafísica da crença na verdade e otimismo da razão, em que o homem teórico aparece como o tipo ideal.

Nesse domínio do tipo científico, a arte também é afetada, num sentido intensificado da clareza e explicação da obra, que aparece nos estudos e teorias da arte, e na figura do crítico de arte, além de, dentro dessa tendência de mensurar a arte pela razão, o público em geral comportar-se de modo analítico e crítico frente a um espetáculo artístico, sentando nas salas de teatro com

pretensões meio morais e meio doudas, o crítico. Em sua esfera, tudo era até aqui artificial e estava apenas caído com uma aparência de vida. O artista desempenhante já não sabia de fato por onde começar com um ouvinte assim, que se dava ares de crítico, e por isso espreitava inquieto, junto com o dramaturgo e o compositor de ópera, seus inspiradores, os últimos restos de

---

<sup>208</sup> Mais do que isso, Nietzsche trata de uma questão propriamente alemã, quanto a tentativa de ligar a cultura helênica à germânica, tendência associada a nomes como Winckelmann, Schiller e Goethe (cf. NT, § 20). Concentrar-nos-emos aqui, no entanto, na avaliação de Nietzsche tão somente quanto ao declínio da vida.

<sup>209</sup> NT, § 18, p. 106 (grifos do autor).

vida desse ser pretensiosamente árido e incapaz de gozar. Mas é dessa espécie de “críticos” que se compunha até agora o público; o estudante, o escolar e até a mais inofensiva criatura feminina estavam já, sem o saber, preparados pela educação e pelos jornais para uma igual percepção de uma obra de arte.<sup>210</sup>

Dessa forma, a metafísica racional, na forma da ciência na modernidade, significa não apenas o triunfo da ciência como crença na verdade e na penetrabilidade da razão na essência do mundo, mas, como cultura, essa metafísica quer dizer ainda que toda a orientação humana diante da vida só pode se efetivar sob o crivo da ciência e da razão, que o próprio olhar humano para a natureza mudou e a vida já não aparece da mesma maneira, a conexão granítica, inaudita, originária, foi rompida há muito. Em outras palavras, se os antigos observavam o trovão, o raio e a chuva como estado de ânimo da natureza, como por exemplo, tempestuosa, furiosa no horripilante bradar dos estrondos dos trovões e o cortante rajar dos raios, ou mesmo amistosa e acolhedora, nas chuvas leves que vitalizam a natureza e o solo, havia uma aura, uma presença naquele olhar que contemplava nos espíritos, nos deuses e na arte esse laço com as forças da natureza (*physis*); o homem moderno observa esse trovão e raio e chuva como reações físico químicas que produzem aquele som e aquele raio e entendem todo o ciclo da água que explica o cair da chuva, na mecânica das leis da natureza... O rio e a floresta não são mais ameaçadores, serenos ou misteriosos, eles não têm humor, mas são antes objetos, recursos naturais e fonte de energia para o domínio do homem sobre a terra. Nietzsche não adentra especificamente nesse tipo de discussão, mas assegura seu significado na passagem citada, através da relação com a arte na modernidade, em que esse olhar da razão, cirúrgico, higiênico e com cheiro de hospital, encara a arte como o crítico, de modo que esse olhar metódico já esteja internalizado no público que recebe essa forma de se relacionar com a arte e com a vida através dos instrumentos de cultura, isto é, “preparados pela educação e pelos jornais para uma igual percepção de uma obra de arte”. Este é propriamente o significado da modernidade mesma, como ápice da metafísica instaurada por Sócrates: que com a ciência moderna, foi retirado da natureza seus *estados de ânimo*. Resta assim, com Dionísio exorcizado, apenas o mundo e a vida instrumentalizados pela racionalidade científica, que ao arrancar as entranhas e o coração do mundo, passa a compreendê-lo como sem entranhas e sem coração.

---

<sup>210</sup> NT, § 22, p. 131.

Mas, nessa mesma passagem, Nietzsche usa várias vezes expressões como “até aqui” e “até agora”, como que indicando que esta situação, esse olhar demasiado científico e demasiado esquecido da tragédia e do inaudito da vida, isso que em suma “era artificial e estava apenas caído com uma aparência de vida”, não é algo fadado a ser para sempre, mas justamente um momento, um “até aqui”, como desenrolar de uma mescla de ilusões metafísicas da consideração socrática da vida. Essa consideração socrática, embora se presentifique como congelamento de um modo de ser que aboliu o dionisíaco, não indica o triunfo de uma permanência sobre o devir.

Apolo petrificado e mortificado pela rejeição a Dionísio significa que essa rejeição é uma força de permanência de uma forma ou modo de ser que rejeita a todo custo desaparecer, ser aniquilada pela maré alta do dionisíaco, ainda que esse custo seja a própria petrificação, que mata também o apolíneo. A metafísica socrática é essa força de permanência instaurada na cultura ocidental. Permanecer é não desaparecer, mas também não se transformar, e isso, na metafísica racional, implica não mudar seu modo de ser, isto é, não mudar a crença de que a razão pode alcançar a verdade e o sentido da vida. Se na metafísica da arte a força dionisíaca vem aniquilar as ilusões apolíneas, revelando a verdade em sua desmesura e extravagância, a metafísica racional, rejeitando o dionisíaco, está rígida o suficiente para não ser aniquilada, e fica entregue a si mesma. Nietzsche entende, assim, que é justamente estando entregue a si mesma e seguindo seu próprio modo de ser, que a metafísica da razão irá alcançar o esgotamento. Nietzsche nos indica esse esgotamento aludindo à situação do homem moderno, conforme podemos notar no § 18 de *O Nascimento da Tragédia*:

[...] o infortúnio que dormia no seio da cultura teórica começa paulatinamente a angustiar o homem moderno, e ele, inquieto, recorre, tirando-os de suas experiências, a certos meios a fim de desviar o perigo, sem que ele mesmo creia nesses meios; [...] é um triste espetáculo ver como a dança de seu pensar se precipita, anelante, sempre sobre novas figuras, a fim de abraçá-las, e depois, de súbito, volta a soltá-las horrorizada, [...] o homem teórico se assusta diante de suas consequências e, insatisfeito, não mais se atreve a confiar-se à terrível corrente de gelo da existência: angustiado, corre pela margem, para cima e para baixo. Já não quer ter nada por inteiro, inteiro também com toda a crueldade natural das coisas. A tal ponto o amoleceu a consideração otimista. Além disso, ele sente que uma cultura edificada sobre o princípio da ciência tem de vir abaixo, quando começa a tornar-se *ilógica*, isto é, a refugir de suas consequências. Nossa arte revela esta miséria universal: é inútil apoiar-se imitativamente em todos os grandes períodos e naturezas produtivos, é inútil reunir ao redor do homem moderno, para o seu reconforto, toda a “literatura universal”, e colocá-las no meio, sob os estilos artísticos e artistas de todos os tempos, para que ele, como Adão procedeu com os animais, lhe dê um nome: ele continua sendo, afinal, o eterno faminto, o “crítico” sem prazer nem força,

o alexandrino, que é, no fundo, um bibliotecário e um revisor e que está miseravelmente cego devido à poeira dos livros e aos erros de impressão.<sup>211</sup>

A razão, em seu próprio modo de ser socrático/científico, opera de modo crítico, no sentido de levar o pensamento às últimas consequências; levar às últimas consequências significa colocar o pensamento em crise, deixá-lo, afinal, em estado crítico, cujo resultado é o esgotamento. O esgotamento do homem teórico como tipo ideal quer dizer que o horizonte de possibilidades do tipo de racionalidade posta em marcha por Sócrates entra num processo de dissolução. Este processo é o movimento interno da própria racionalidade, anos-luz de distância do dionisíaco, e que nela mesma atua, realizando sua própria dissolução partindo de uma disposição crítica vinda de seu próprio interior, como o monstruoso *daimon* outrora emergia em Sócrates, todo o tipo teórico carrega no interior da metafísica uma inclinação para problematizar e interrogar aquilo que acabou de eleger como verdadeiro; esta disposição interna à própria racionalidade instaurada atua como o “infortúnio que dormia no seio da cultura teórica”. Esta racionalidade, na medida que busca a verdade, deseja pôr à prova as ideias e conformações de mundo que, a cada época, são tomadas por verdadeiras, num percurso que termina por esgotar as possibilidades de tomar algo por verdadeiro, de modo que “a dança de seu pensar se precipita, anelante, sempre sobre novas figuras, a fim de abraçá-las, e depois, de súbito, volta a soltá-las horrorizada”. A razão, devorando a si mesma, ergue de tempos em tempos, figuras para marcar com o signo da verdade, e tão logo as erga, imediatamente passa a interrogá-las e criticá-las, até poder descartá-las como falsas, retomando o movimento de investigação teórica que erguerá a próxima figura. A crença na verdade sustenta esse movimento e mantém de pé a metafísica, que de fato se mantém de pé enquanto consegue crer nas figuras que cria e na investigação que realiza.

Mas o homem moderno é aquele que começa a suspeitar não apenas das figuras que ergue, mas da própria razão que as legitima; começa a entrever as consequências desse movimento, e o faz já porque esse processo está em esgotamento e não pode mais assegurar seus domínios. O homem moderno se angustia diante dos sinais desse esgotamento, de que talvez toda a busca pela verdade tenha sido em vão, que a crença na verdade é uma falsificação da vida, que, em suma, “ele sente que uma cultura edificada sobre o princípio da ciência tem de vir abaixo,

---

<sup>211</sup> NT, § 18, p. 108-110. (grifo do autor).

quando começa a tornar-se *ilógica*". Torna-se ilógica, pois não entrega o que promete, sequer entrega o que entrega, pois toda verdade posta é revelada como mera figura, engano; a razão as ergue como verdadeiras para em seguida dar-se conta de que não são. Ela quer abraçar as figuras, mas em seguida solta-as horrorizada.

Acerca dessas figuras erguidas pela metafísica, cabe mencionar a filosofia, desde seu ímpeto socrático de crença na verdade, sobrepujando a arte no mundo helênico; a religião, tomando o divino como o verdadeiro; e a ciência, como forma nua e acabamento do ímpeto lógico-filosófico. Todas elas, pautadas na crença na verdade, entram em crise no seio do movimento crítico antes descrito. Nietzsche caracteriza o esgotamento da religião, por exemplo, na seguinte passagem:

Quem ousará, diante de tais tempestades ameaçadoras, apelar, com ânimo seguro, para nossas pálidas e extenuadas religiões, as quais degeneram, em seus fundamentos, em religiões douradas: de tal modo que o mito, o pressuposto obrigatório de qualquer religião, acha-se paralisado em quase toda parte, e até nesse domínio conseguiu impor-se aquele espírito otimista que há pouco tachamos de germe da destruição de nossa sociedade.<sup>212</sup>

Nietzsche aponta o otimismo da razão como responsável pela degeneração das religiões modernas em religiões douradas, isto é, retomando o ponto central de seu argumento, da extirpação do mito e da força mítica da cultura em prol da racionalidade, de modo aqui que o mito encontra-se "paralisado em quase toda parte", e uma religião não pode sobreviver sadia sem a força mítica pulsando nela. O fim desse pulsar mítico na religião a faz degenerar numa erudição analítica: quer-se demonstrar o divino, compreendê-lo e até prová-lo por vias racionais. A teologia passa a dissecar Deus na frieza clínica da razão assim como o cientista dissectiona animais em laboratório. Frente a esse movimento, é impossível a religião se manter, e tão logo passe a operar sob os ditames da razão, é a razão mesma que irá descartá-la como figura da verdade e introduzir a ciência, como figura mais desnudada da crença na verdade instaurada pelo socratismo. Nietzsche compreende a humanidade ocidental a partir de Sócrates como um único e mesmo movimento, que em diferentes momentos e diferentes figuras, opera pela permanência da crença otimista na verdade e nos progressos da razão.

---

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 107, 108.

Mas esse movimento, que devora a si mesmo através de sua própria força crítica e interrogatória, alcança o esgotamento, para Nietzsche, quando, tendo derrubado todas as figuras anteriores, precisa agora justificar-se como ciência, colocando a própria razão sob suspeita. Uma vez que razão passa a interrogar a si mesma, ela coloca para ela mesma finalmente a questão da veracidade da crença otimista da razão, isto é, a crença na verdade começa agora a suspeitar que a verdade não passa justamente de uma crença e que o otimismo seja uma ilusão que cobre o absurdo. Diante desse possível abismo, o homem moderno se angustia, e, lembrando a citação mencionada a pouco, o homem passa a recorrer a “certos meios a fim de desviar o perigo, sem que ele mesmo creia nesses meios”, então passa a se recobrir de erudição e se acercar de informações, como indivíduo culto e respaldado de toda uma cultura histórica e cheia de símbolos e grandes feitos que justificam sua posição como homem de conhecimento. Esse comportamento erudito é visto por Nietzsche como sinal decrépito da decadência da razão socrática, que agoniza em seu próprio operar, pois o homem moderno “continua sendo, afinal, o eterno faminto, o ‘crítico’ sem prazer nem força, o alexandrino, que é, no fundo, um bibliotecário e um revisor e que está miseravelmente cego devido à poeira dos livros e aos erros de impressão”. Enquanto o homem moderno “angustiado, corre pela margem, para cima e para baixo”, tateando entre os documentos e suas figuras da verdade, já aniquiladas pela crítica, alguns homens notáveis, afirma Nietzsche, levam em seu pensar essa crítica da razão sobre si mesma às últimas consequências, colocam-na em crise e reconhecem suas limitações, pondo fim àquela monstruosidade socrática que vigorou por milênios. Esses homens notáveis são Kant e Schopenhauer, em quem Nietzsche credita o fim do socratismo e a abertura para o retorno do sentimento trágico do mundo:

A enorme bravura e sabedoria de KANT e de SCHOPENHAUER conquistaram a vitória mais difícil, a vitória sobre o otimismo oculto na essência da lógica, que é, por sua vez, o substrato de nossa cultura. Se esse otimismo, amparado nas *aeternae veritatis* [verdades eternas], para ele indiscutíveis, acreditou na cognoscibilidade e na sondabilidade de todos os enigmas do mundo e tratou o espaço, o tempo e a causalidade como leis totalmente incondicionais de validade universalíssima, Kant revelou que elas, propriamente, serviam apenas para elevar o mero fenômeno, obra de Maia, à realidade única e suprema, bem como para pô-la no lugar da essência mais íntima e verdadeira das coisas [...] Com esse conhecimento se introduz uma cultura que me atrevo a chamar trágica [...].<sup>213</sup>

---

<sup>213</sup> NT, § 18, p. 108 (grifos do autor).

Nietzsche compreende assim que o otimismo da razão na essência da lógica compõe um arco que vai de Sócrates à Kant, sendo Kant aquele que revela os limites da razão, abrindo o horizonte do pensamento ocidental para uma cultura que Nietzsche se atreve a chamar trágica. O otimismo, como envio do socratismo que se desdobra na história do pensamento, é assim o que está amparado nas verdades eternas, que acredita na “cognoscibilidade e na sondabilidade de todos os enigmas do mundo”; este modo de ser da razão perdurou no pensamento ocidental até, após erguer e descartar figura por figura, aparecer Kant já no mundo moderno, que, colocando a razão num tribunal, revelou que as verdades eternas “serviam apenas para elevar o mero fenômeno, obra de Maia, à realidade única e suprema, bem como para pô-la no lugar da essência mais íntima e verdadeira das coisas”. Ou seja, a constatação de Nietzsche é que Kant é o primeiro a perceber e mostrar que a razão não tinha esse caráter de cognoscibilidade e sondabilidade dos mistérios e da essência do mundo, mas, ao contrário, apenas elegia elevava os fenômenos, colocando-os no lugar da essência. Se, no entanto, o mundo fenomênico, a aparência, é colocado no lugar da essência, a morte da tragédia é o esquecimento da essência enquanto tal, e da relação íntima possível do humano com a essência do mundo. A metafísica da razão, a consideração lógica do mundo, é ela mesma esse esquecimento. Esquecido da essência, o homem passa a procurá-la na aparência e, com o auxílio da razão, elege suas figuras e seus fenômenos como mundo verdadeiro. Kant, ao mostrar que a razão só alcança os fenômenos, mas jamais a coisa em si, é, para Nietzsche, o primeiro sinal importante do fim da metafísica instaurada por Sócrates. A existência da ciência e da lógica não seria, assim, um problema em si mesmo, mas sim seu modo de ser que se posiciona em direção a essência, sem, no entanto, poder alcançá-la. A ciência, assim, é secundária, dirige-se à aparência, o essencial da vida é o que foi perdido com o fim da tragédia, e Nietzsche vê agora a chance de recuperar, como eixo fundamental da vida, a arte. Se a tragédia morreu por suicídio, com a tentativa de Eurípides melhorá-la esclarecendo o enredo, é dizível também que a metafísica da razão morre por suicídio, com Kant usando a razão para criticar a própria razão, até esta se mostrar inviável na busca pela essência e pela verdade absoluta.

Schopenhauer, como já observamos desde o primeiro capítulo, é aquele que percebe a instância da vontade e a toma como coisa em si, como essência de toda a realidade. Se Kant circunscreve a razão como responsável por lidar apenas com o mundo fenomênico, a questão da essência fica inacessível à razão, sendo que apenas com Schopenhauer a essência se mostra,

não na razão, mas no irracional. Em suma, para Nietzsche, o mérito de Kant é o de mostrar que a razão não alcança a essência do mundo, o mérito de Schopenhauer é o de abrir novamente o mundo humano para a essência esquecida desde Sócrates e Eurípides. Só assim ambos “conquistaram a vitória mais difícil, a vitória sobre o otimismo oculto na essência da lógica, que é, por sua vez, o substrato de nossa cultura”; essa vitória sobre o otimismo, então, é uma vitória sobre o substrato de nossa cultura, a cultura racionalista ocidental cujo ápice é a ciência. Vencer essa forma de cultura significa abrir a existência para uma superação da metafísica instaurada até então, que Nietzsche acredita ser superada pelo aparecimento de uma nova cultura trágica. Schopenhauer devolve o pessimismo ao mundo, mostrando o absurdo da vontade que, cega e irracional, gera e despedaça as aparências em sua dinâmica própria<sup>214</sup>, mas esse pessimismo, para ser um pessimismo afirmador, precisa ainda sair da filosofia, pois Kant e Schopenhauer, rasgando o horizonte da razão, realizam essa abertura para a cultura trágica falando ainda no terreno da razão, na filosofia. Para Nietzsche, o espaço da tragédia é o espaço da música, e somente assim, ao falar de um renascimento da tragédia, aposta na música de Richard Wagner como a música que vai traduzir na modernidade o sentimento trágico da existência, tão comum aos gregos e onde a vida reencontra seu lar.

Ao escrever *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche tinha um problema em mãos: a metafísica ocidental, e entendia a metafísica como iniciada por Sócrates, encobrindo a presença do trágico no mundo. A elaboração da metafísica de artista é a resposta de Nietzsche contra a metafísica instaurada, conforme nos afirma Roberto Machado na seguinte passagem:

Mas o que significa a apologia dessa experiência estética da verdade dionisíaca do mundo – experiência metafísica possibilitada pela arte trágica grega – na estrutura mais geral da reflexão filosófica de Nietzsche nessa época? Significa a criação de um “contradoutrina”, de uma contranção, na luta contra a metafísica e a ciência.<sup>215</sup>

<sup>214</sup> Embora haja muitas semelhanças entre a metafísica da Vontade de Schopenhauer e a metafísica da arte em Nietzsche, existem diferenças importantes entre elas, como por exemplo, a Vontade em Schopenhauer não é um estado de dor primordial como em Nietzsche, o sofrimento nasce, em Schopenhauer, do despedaçamento da Vontade em individuações, posto que em Nietzsche é a dor primordial do Uno que provoca o despedaçamento. Sobre essa e outras diferenças entre Schopenhauer e o jovem Nietzsche, cf. DIAS, Rosa Maria. A influência de Schopenhauer na filosofia de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*. In: **Cadernos Nietzsche**, vol. 3. São Paulo: FFLCH/USP, 1997, p. 07-21. Cf. LIMA, Marcio José Silveira. **As Máscaras de Dioniso**. *Op. cit.* 2006.

<sup>215</sup> MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Verdade**. *Op. cit.* p. 43.



Assim, acreditamos que nossas questões finais, sobre o que significa Sócrates como acontecimento e porquê a arte é uma necessidade diante desse acontecimento encontram-se suficientemente respondidas para nossa questão principal: por que a arte afirma a vida? Nietzsche quer combater a metafísica expressa na ciência e na cultura erudita de seu tempo, e em suas reflexões de juventude, só consegue expressar a superação da metafísica recorrendo também a uma metafísica, opondo à ciência de seu tempo, a arte, como instância fundamental para a vida. Defende a experiência estética, pois entende que só a arte pode se relacionar com o dionisíaco e proporcionar uma experiência autêntica como aquilo que é granítico e inesgotável na vida. Seja no prazer ou na crueldade, no gozo ou na morte, a arte abraça a finitude e o sem sentido da vida em seu âmago, gerando um consolo metafísico. Sem a arte, no entanto, a vida se petrifica na lógica, rejeitando Dionísio até transformar-se num deserto... Sócrates e seu profundo instinto lógico é o acontecimento que instaura essa desertificação da vida. A arte, então, é uma necessidade diante desse acontecimento, pois apenas ela pode trazer de volta a experiência autêntica com a vida em sua inteireza, só este contato com o dionisíaco pode revitalizar a cultura ressecada pela lógica, que, após esgotar-se a si mesma, abre o horizonte humano para esta instância do sentimento trágico da existência.

Apenas assim, com este olhar metafísico estético, podia Nietzsche reivindicar a arte e o próprio Wagner, é sob este horizonte que o filósofo se dedica à arte, experimentando o que considera nocivo de uma racionalidade extremada, colocada como centro e modo absoluto de considerar o mundo. A metafísica de artista é, em suma, o modo de Nietzsche reivindicar, contra a estéril ciência de seu tempo, o lugar da arte como aquela que pode, como a embriaguez da primavera e a terra que dá leite e mel<sup>216</sup>, revitalizar o deserto, animar o vazio e a angústia moderna com um novo ânimo, encher de êxtase e beleza a frieza do cálculo, devolver ao homem a seriedade, mas também a paixão da vida, contagiar o mundo com a alegria dionisíaca.

---

<sup>216</sup> Cf, NT, § 1.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nietzsche abandonaria a maioria das teses levantadas em *O Nascimento da Tragédia*: a metafísica da arte, a dualidade entre o apolíneo e o dionisíaco, a ideia de essência, o Uno-Primordial, tais noções não seriam mais usadas pelo filósofo em sua obra posterior. Também a ideia de retorno ou renascimento da tragédia na modernidade seria logo abandonada. Uma coisa, no entanto, permanece até seus últimos escritos: o papel fundamental da arte para a vida<sup>217</sup>. Foi em vista dessa valorização da arte que nos dirigimos às reflexões iniciais do filósofo. Assim, buscamos investigar a relação entre arte e vida na obra inicial de Nietzsche, começando pela concepção de vida, em seguida da arte como afirmação da vida, e por fim da necessidade da arte para a vida.

É certo que não há, em *O Nascimento da Tragédia*, um conceito claro e explícito para definir o que o filósofo entende por vida. Vida é o grande tema e o grande critério de Nietzsche em sua filosofia madura, posta como vontade de poder, interpretação e pluralidade<sup>218</sup>, expressos, entre outros escritos, em *Genealogia da Moral* e o clássico § 36 de *Além do Bem e do Mal*. Em *O Nascimento da Tragédia*, no entanto, vida aparece atrelada à metafísica de Schopenhauer, marcada pela dualidade entre vontade e representação, como essência e aparência. É notável sublinhar que vida, ainda que sob outra perspectiva, é um tema presente e central desde os escritos iniciais do filósofo – não apenas em *O Nascimento da Tragédia*, mas em outros escritos de juventude, como, por exemplo, a segunda extemporânea, que carrega uma preocupação com a vida desde o título (*Da Utilidade e dos Inconvenientes da História para a Vida*).

Nesse sentido, buscamos examinar vida, em *O Nascimento da Tragédia*, como o movimento de nascividade e perpétua criação da existência, expressa pelos impulsos artísticos da natureza o apolíneo e o dionisíaco –; vida é a vida eterna do Uno-Primordial, o desmedido e verdadeiramente existente, o eterno que nunca nasceu e que não pode morrer. O contrário da

---

<sup>217</sup> Sobre essa extensão da relação arte e vida na obra posterior de Nietzsche, referenciamos aqui as pesquisas de Rosa Dias citadas ao longo deste trabalho, sobretudo *Nietzsche, vida como obra de arte*, em que a autora apresenta em termos gerais a filosofia de Nietzsche, norteador-se na relação arte e vida.

<sup>218</sup> A esse respeito, cf. sobretudo o primeiro capítulo de MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. **Nietzsche: sua filosofia dos antagonismos e os antagonismos de sua filosofia**. Tradução: Clademir Araldi. São Paulo, Editora Unifesp, 2009. Ver também, do mesmo autor, **A Doutrina da Vontade de Poder em Nietzsche**. Tradução: Oswaldo Giacoia. São Paulo, Annablume, 1997.

morte, assim, não é a vida, mas o nascimento, apenas os indivíduos são mortais, pois só eles nascem. Nascimento e morte são a medida do que aparece e desaparece, da forma e vigência do apolíneo; vida, no entanto, é o jorrar da eterna força de florescência em que os seres nascem e morrem perpetuamente, como espaço do inaudito e dionisíaco da existência. Vida, assim, constitui-se nessa duplicidade entre o apolíneo e o dionisíaco enquanto impulsos artísticos da natureza, como arte, não no sentido das obras de artes, mas como movimento criador que, a cada instante, produz a si mesma. Nietzsche, dessa forma, inspirado por Schopenhauer, mas indo já além dele, cria não uma metafísica da vontade, mas, a partir dela, uma metafísica estética, compreendendo todo o acontecer como criação, sentido íntimo da arte. Assim, Nietzsche lança um olhar estético sobre a vida. Vida é entendida originariamente como arte.

O homem, por sua vez, sendo uma dessas individuações apolíneas, está, ao nascer, condenado a morrer, e ter de morrer e passar e sofrer é estar diante do terrível e do sem sentido da vida, tomando o devir como uma condição trágica e incontornável. Diante de tal situação observada pelo filósofo, buscamos examinar que Nietzsche pensa a arte grega como um consolo metafísico diante das dores do mundo, esse consolo se dá pela entrega ao eterno jorrar de êxtase e dor que justifica a vida como fenômeno estético, esse consolo é também afirmador, pois se dá em contato com o dionisíaco, o íntimo da natureza. Uma tal postura de Nietzsche, de tomar a arte como consolo metafísico, mostrou-se indicativo de que sua percepção de obra de arte é mimética: as obras de arte aparecem como *mimesis*, imitação do movimento criador apolíneo e dionisíaco, que constituem a vida em sua essência propriamente artística; apenas em *mimesis* com a vida, a arte alcança seu apogeu. A arte salva a vida, pois somente ela é um espelho transfigurador do íntimo da vida e da natureza para o humano, ou seja, a arte salva a vida, pois ela imita a vida em seu âmago, o sonho e a embriaguez da arte colocam o humano em contato com o sonho e embriaguez da vida, que seria insuportável se experimentada sem esse espelho estético, sobretudo o dionisíaco, e cairia no bárbaro, grotesco e brutal, cujo efeito é o pessimismo de Sileno, sob o perigo da negação da vida, e que justamente a arte vem em sua salvação, com um pessimismo criador e afirmador. Assim, para Nietzsche, a arte vem para afirmar a vida.

Mas, na medida em que Sócrates e Eurípides instauram uma exigência de clareza e limpeza lógica na arte – no drama musical, que a cada vez se torna mais drama e menos música –, esse contato com o íntimo da vida é perdido, morto, esquecido. O exame do esquecimento do

sentimento trágico nos mostrou, por fim, a necessidade da arte para a vida, que a lógica e a ciência, embora exerçam um papel importante no conhecer dos fenômenos, da aparência, acabam engessando a vida, se colocados como via para conhecer a essência, ou, o que há de ilógico, irracional, imensurável, enfim, o íntimo da vida. A vida se torna um deserto. Apenas a arte pode, entre as criações humanas, proporcionar uma experiência dionisíaca – se há a filosofia, a religião, a ciência, estas, por sua própria natureza (a crença na verdade), não podem alcançar o íntimo da vida. Apenas a arte.

Assim, percebemos que Nietzsche, desde sua primeira obra, identifica um problema na modernidade, oriundo de uma cientificidade exacerbada, não pela atuação da ciência em seu proceder, mas que este proceder está ligado a uma mudança do posicionamento do olhar humano sobre a vida, que Nietzsche entende, nesse momento de sua reflexão, como a introdução de uma consideração científica do mundo em detrimento da arte. O esquecimento da tragédia é o marco para a modernidade ser gestada. Assim, o filósofo, tomando a arte como “tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida”<sup>219</sup>, apresenta sua metafísica estética a fim de contrapor-se ao modo de ser de seu próprio tempo, considerado por ele como um declínio da vida, uma vez que a *mimesis* foi perdida e em lugar dela foi posta a lógica, que quer não um contato com a vida, mas a submissão desta a seu modo de ser, exigindo da vida que ela se comporte de acordo, se adequa às figuras erguidas pela crença na verdade.

Podemos encerrar, assim, retornando à nossa introdução, a qual iniciamos com alusões sobre a arte em nossa época, tida e vendida como entretenimento numa cultura de mercado. Após todo o exposto neste trabalho, fica claro que Nietzsche, como crítico da cultura, enseja, para a arte e para a vida, questionamentos indispensáveis para nosso tempo: a arte, enquanto mercadoria, não indica que o caráter mercadológico, em detrimento do artístico, está hoje no centro da vida? Que a arte, na medida do mercado, não está submetida a ele? A vida, portanto, não permanece em declínio? Isto é, se o horizonte humano está entregue às disposições do algoritmo e do cálculo econômico, e não da arte, não estamos sacrificando a criação em nome da massificação? Não desvalorizamos, ainda, a vida? Tais questões se inserem num debate vivo, pois a arte e os artistas, inesgotáveis que são, alargam, ressignificam, inovam, provocam, enfim,

---

<sup>219</sup> NT, *Prefácio para Richard Wagner*, p. 23.

criam, apesar das tendências castradoras da indústria cultural, uma relação sempre mais íntima entre arte e vida.

Nietzsche, que carregou o nome de Dionísio até seus últimos escritos<sup>220</sup>, pensa a relação arte e vida de modo a jamais revelar todos os mistérios, deixando algo sempre entregue ao encantamento, contrariamente ao instinto socrático que quer a tudo desnudar em fórmulas e conceitos: “Deveríamos respeitar mais o *pudor* com que a natureza se escondeu por trás de enigmas e coloridas incertezas”<sup>221</sup>. Assim, junto aos mistérios e ao encantamento e às coloridas incertezas, consideramos ter atingido, com este trabalho, nossos objetivos; identificamos a afirmação da vida pela arte e seus principais significados na filosofia do jovem Nietzsche, de que há, em suma, uma alegria na tragédia, ou, na arte em geral, que é a alegria da entrega, do instante criador como sim à vida – na tragédia, ao todo da vida e suas nuances, mesmo as mais terríveis. É também com esta alegria que Nietzsche toma a arte: “Levantai vossos corações, ó meus irmãos, alto, mais alto! E não esquecei tampouco vossas pernas! Levantai também vossas pernas, vós, bons dançarinos [...] Zaratustra, o dançarino; Zaratustra, o leve, que acena com as asas, pronto a voar”<sup>222</sup>. A vida, mesmo a seriedade da vida – principalmente a seriedade da vida! –, é uma dança para pés leves, e só assim, com esta alegria não isenta de dor, não viria sempre novamente a arte como leveza dos pés? Como jogo de espíritos e, diante de nós, nossa época e nosso espírito em que a vida se torna cansaço, crise, exaustão e anestésicos virtuais, não viria a arte como alegre diferença, como uma inextinguível e transformadora – provocação?

---

<sup>220</sup> Cf. CI, *O que devo aos antigos*, § 4, § 5.

<sup>221</sup> GC, *Prólogo*, § 4, p.14, 15 (grifo do autor).

<sup>222</sup> NT, *Tentativa de Autocrítica*, § 7, p. 21.

## REFERÊNCIAS:

ANTUNES, Jair. Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico. In: **Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche**, vol. 1, nº 2. Rio de Janeiro, UFRJ, 2008, p. 53-70.

APOLINARIO, José Antônio Feitosa. O sentido trágico e a efetividade do criar para além: Nietzsche e a plasmação dionisiaca. In: **Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche**, vol. 1, nº 2. Rio de Janeiro, UFRJ, 2008, p. 71-78.

ARALDI, Clademir Luís. As criações do gênio: ambivalências da “metafísica da arte” nietzschiana. In: **Kriterion**, nº119. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 114-136.

\_\_\_\_\_. O conflito trágico entre arte e verdade no pensamento de Nietzsche. In: **Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche**, vol. 1, nº 2. Rio de Janeiro, UFRJ, 2008, p. 37-52.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche: Do mito de Dioniso à visão dionisiaca de mundo**. UFPel, 1998. In: <https://pt.scribd.com/document/29064410/Do-mito-de-Dioniso-a-visao-dionisiaca-do-mundo-Clademir-Luis-Araldi> (acessado em 12/05/2020).

ARISTÓTELES. Poética. In: **Os Pensadores**. Tradução: Baby Abrão. Editora Nova Cultural, São Paulo, 1999.

BARRENECHEA, Miguel Angel. O espaço da tragédia: lugar de intensidades e diferenças. In: **Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche**, vol. 6, nº 1. Rio de Janeiro, UFRJ, 2008, p. 14-27.

BELLEI, Alexandre Augusto. Nietzsche: a tragédia como jogo de intemporalidade. In: **Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche**, vol. 2, nº 2. Rio de Janeiro, UFRJ, 2009, p. 1-16.

BENVENHO, Célia Machado. O trágico como afirmação da vida. In: **Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche**, vol. 1, nº 2. Rio de Janeiro, UFRJ, 2008, p. 18-36.

BILATE, Danilo. **A Tirania do Sentido: uma introdução a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.

\_\_\_\_\_. Nietzsche e a Aceitação Trágica da vida. in: **Existência e Arte: Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei – Ano III – Número III – Janeiro a dezembro de 2007**. p. 1-9.

BRANCO, Maria João Mayer. **Arte e Filosofia no pensamento de Nietzsche**. FCSH – Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2010.

BURNETT, Henry. **Para Ler O Nascimento da Tragédia de Nietzsche**. São Paulo: Edições Loyola, 2012

CASANOVA, Marco Antônio. **O Instante Extraordinário: vida, história e valor na obra de Friedrich Nietzsche**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

\_\_\_\_\_. Interpretação enquanto princípio de constituição do mundo. In: **Cadernos Nietzsche**, vol. 10. São Paulo: FFLCH/USP, 2001, p. 27-47.

CALOMENI, Tereza Cristina B. a redenção da temporalidade: a trágica intuição do eterno retorno em Nietzsche. In: **Cadernos Nietzsche**, vol. 18. São Paulo: FFLCH/USP, 2005, p. 93-110.

CASTRO, Claudia Maria de. A inversão da verdade: notas sobre *O Nascimento da Tragédia*. In: **Kriterion**, nº117. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 127-142.

CORBIER, Christophe. Harmonia e música dionisíaca: do *Drama musical grego* ao *Nascimento da tragédia*. In: **Cadernos Nietzsche**, nº 34, vol. I. São Paulo: FFLCH/USP, 2014, p. 61-98.

COSTA, M. L. Sobre nobreza e sacrifício na era do niilismo: Uma releitura do capítulo “O que é nobre?” de Nietzsche. **Caderno de Resumos de III Semana de Filosofia Livre da UFS – O Manguezal**, v.1, n.6, p. 117-12, 2020.

\_\_\_\_\_. Vida e sacrifício em Nietzsche e Dostoiévski. In: **Minicurso de extensão Interfaces-IFBA II Ciclo**, 2020 (Palestra em evento online). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E9snnDIJEZA&t=2s> (acessado em 25/09/2020).

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche e a Música**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2005. (Sendas e Veredas / coordenadora Scarlett Marton).

\_\_\_\_\_. Arte e vida no pensamento de Nietzsche. In: **Cadernos Nietzsche**, vol. 36. São Paulo: FFLCH/USP, 2015, p. 227-244.

\_\_\_\_\_. A influência de Schopenhauer na filosofia de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*. In: **Cadernos Nietzsche**, vol. 3. São Paulo: FFLCH/USP, 1997, p. 07-21.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Tradução: Mariana de Toledo Barbosa, Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

FOGEL, Gilvan. Nietzsche e a arte. In: **Doze questões sobre cultura e arte**: seminários. Petrópolis: MEC/Secretaria de Cultura, Funarte, 1984.

\_\_\_\_\_. Por que não teoria do conhecimento? Conhecer é criar. In: **Cadernos Nietzsche**, vol. 13. São Paulo: FFLCH/USP, 2002, p. 89-117.

FREITAS, Gildete dos Santos. **O labirinto da arte trágica nos primeiros escritos de Nietzsche**. USTJ. São Judas Tadeu, 2007.

GAMA, Luis Eduardo. Lós saberes Del arte: La experiencia estética en Nietzsche. In: **Ideas y Valores**, nº 136. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2008, p. 67-100.

GRLIC, Danko. Nietzsche e o eterno retorno do mesmo ou o retorno da essência artística na arte. In: **Nietzsche Hoje?** Seleção e apresentação de Scarlett Marton. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 31-43.

GUÉROULT, Martial. Método em História da Filosofia. In: **Philosophica: Revista de Filosofia da História e Modernidade**, n. 6, São Cristóvão, Universidade Federal de Sergipe, 2005, 131-144.

ISHIKAWA, Ítalo Kiyomi. A imagem do meio-dia nos escritos de Nietzsche sobre a tragédia. In: **Estudos Nietzsche**. Espírito Santo, v. 6, n. 1, 2015, p. 8-26.

JANZ, Curt Paul. **Friedrich Nietzsche: uma biografia, volume I: infância, juventude, os anos em Basileia**. Tradução: Markus A. Hediger. Petrópolis: Vozes, 2016.

LIMA, Marcio José Silveira. **As Máscaras de Dioniso: filosofia e tragédia em Nietzsche**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2006. (Sendas e Veredas / coordenadora Scarlett Marton).

LUCCHESI, Bárbara. Filosofia dionisíaca: vir-a-ser em Nietzsche e Heráclito. In: **Cadernos Nietzsche, vol. 1**. São Paulo: FFLCH/USP, 1996, p. 53-68.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Polêmica sobre O Nascimento da Tragédia**: texto de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff. Introdução e organização: Roberto Machado, tradução do alemão e notas: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2015.  
\_\_\_\_\_. **Nietzsche e a Verdade**. 3 ed. rev. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

MARTINS, André. Romantismo e tragicidade no *Zarathustra* de Nietzsche. in: **Cadernos Nietzsche, vol. 25**. São Paulo: FFLCH/USP, 2009, p. 115-143.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos**. São Paulo, Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. [editora responsável] **Dicionário Nietzsche**. São Paulo: Edições Loyola, 2016. – (Coleção Sendas & veredas)

\_\_\_\_\_. **Nietzsche e a arte de decifrar enigmas: treze conferências europeias**. São Paulo: Edições Loyola, 2014. (Coleção Sendas & Veredas)

\_\_\_\_\_. Do dilaceramento do sujeito à plenitude dionisíaca. In: **Cadernos Nietzsche, vol. 25**. São Paulo: FFLCH/USP, 2009, p. 53-82.

\_\_\_\_\_. Ideias em cena: Filosofia e arte. In: AZEREDO, Vânia Dutra de (org). **Encontros Nietzsche**. Ijuí: Editora Unijuí, 2003, p. 21-30.

\_\_\_\_\_. Ler Nietzsche como “nietzschiano”: Questões de método. In: **Discurso**, v. 48, n. 2 (2018), pp. 7-24.

\_\_\_\_\_. Por uma filosofia dionisíaca. In: **Nietzsche, seus Leitores e suas Leituras**. São Paulo: Barcarolla, 2010, p. 143-156.

MOURA, Gabriel Herkenhoff Coelho. Arte com a ótica da vida: algumas relações entre fisiologia, estética e cultura em Nietzsche. In: **Estudos Nietzsche**. Espírito Santo, v. 7, n. 2, 2016, p. 60-84.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. **A Doutrina da Vontade de Poder em Nietzsche**. Tradução: Oswaldo Giacoia. São Paulo, Annablume, 1997.



\_\_\_\_\_. **Nietzsche: sua filosofia dos antagonismos e os antagonismos de sua filosofia.** Tradução: Clademir Araldi. São Paulo, Editora Unifesp, 2009.

NASSER, Eduardo. **Nietzsche e a Ontologia do Vir-a-Ser.** São Paulo, Edições Loyola, 2015 (Sendas & Veredas).

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência.** Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **A Visão Dionisíaca do Mundo**, e outros textos da juventude. Tradução: Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza; revisão da tradução: Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005c.

\_\_\_\_\_. **Além do Bem e do Mal: Prelúdio a um Filosofia do Futuro.** Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

\_\_\_\_\_. **Assim Falou Zaratustra:** um livro para todos e para ninguém. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Crepúsculo dos Ídolos**, ou, como se filosofa com o martelo. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Ecce Homo:** como alguém se torna o que é. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Escritos Sobre História.** Rio de Janeiro, ed. PUC-Rio, São Paulo, Loyola: 2005a.

\_\_\_\_\_. **O Nascimento da Tragédia:** ou helenismo e pessimismo. Tradução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Genealogia da Moral:** uma polêmica. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **O Caso Wagner:** um problema para músicos/ **Nietzsche Contra Wagner:** dossiê de um psicológico. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Sabedoria para Depois de Amanhã:** seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich. Tradução Karina Jannini. 2ª ed. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2019.

\_\_\_\_\_. **Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral.** Tradução: Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

ONFRAY, Michel. **A Sabedoria Tágica:** sobre o bom uso de Nietzsche. Tradução: Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

PEREIRA, Camilo Lelis Jota. Nietzsche e a fisiologia da arte. In: **Cadernos Nietzsche**, vol. 36, n. 2. Guarulhos/Porto Alegre: FFLCH/USP, 2015, p. 177-200.

PIMENTA, Olímpio. Arte e conhecimento em Nietzsche. In: **Cadernos Nietzsche**, vol. 11. São Paulo: FFLCH/USP, 2001, p. 87-97.

RUBIRA, Luís. A afirmação trágica do eterno retorno nos *Ditirambos de Dioniso*. In: **Cadernos Nietzsche**, vol. 30. São Paulo: FFLCH/USP, 2012, p. 183-219.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche:** biografia de uma tragédia. Tradução: Lya Lett Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como Vontade e Representação**. Tradução M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro, Contraponto, 2001.

SOMMER, Andreas Urs. Nietzsche, Wagner e a decadência. In: **Cadernos Nietzsche**, vol. 38, nº1. Tradução: Fernando R. de Moraes Barros. GUARULHOS/Porto Seguro: FFLCH/USP, 2017, p. 11-25.

VASQUEZ, Carlos. A aparência embriagada. In: **Cadernos Nietzsche**, vol. 18. Tradução: Wilson Antonio Frezzatti Jr. São Paulo: FFLCH/USP, 2005, p. 111-135.

VATTIMO, GIANNI. **Diálogo com Nietzsche**: ensaios 1961-2000. Tradução: Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

WEBER, José Fernandes. Mundo enquanto fenômeno estético ou problema moral? A filosofia trágica do jovem Nietzsche. . In: **Estudos Nietzsche**. Espírito Santo, v. 9, n. 1, 2018, p. 101-119.

WOTLING, Patrick. **Nietzsche e o Problema da civilização**. Tradução: Vinicius de Andrade. Revisão técnica: Scarlett Marton. Revisão da tradução: maria Aparecida Correa-Paty. 1ª edição. São Paulo: Editora Barcarolla, 2013. (Sendas & veredas).

ZATERKA, Luciana. Nietzsche: a verdade como ficção. In: **Cadernos Nietzsche**, vol. 1. São Paulo: FFLCH/USP, 1996, p. 83-92.